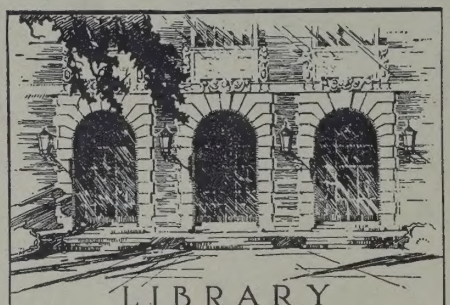
Collezione Artistica Hoepli

A. PETTORELLI

IL BRONZO E IL RAME
NELL' ARTE DECORATIVA ITALIANA

DUECENTOVENTICINQUE TAVOLE (400 SOGGETTI)



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

9739
P45b

CLASSICS

U H

IL BRONZO E IL RAME

COLLEZIONE ARTISTICA HOEPLI

IL BRONZO E IL RAME

NELL'ARTE DECORATIVA ITALIANA

DUECENTOVENTICINQUE TAVOLE (400 SOGGETTI)
RIPRODUZIONI IN PARTE INEDITE DI OPERE
DAL PERIODO ETRUSCO ALL'EPOCA MODERNA

TESTO ESPLICATIVO, STUDIO SULLA TECNICA FUSORIA
E SAGGIO BIBLIOGRAFICO

DI

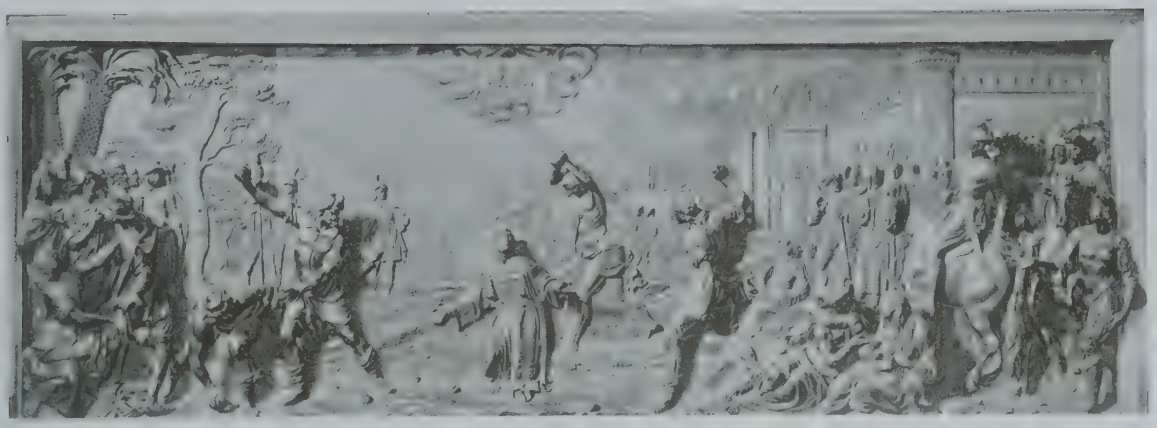
ARTURO PETTORELLI

ULRICO HOEPLI
MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

1926 – Tipografia Sociale del Cav. CARLO SIRONI – MILANO – Via Goffredo Mameli, 15
(Printed in Italy)

f 730
P95 c



Il martirio di S. Stefano. – Paliotto d'altare in bronzo nella Chiesa dei SS. Stefano e Cecilia a Firenze. (Ferdinando Tacca). (Fot. Alinari).

SOMMARIO

Pagine

SAGGIO BIBLIOGRAFICO 5-8

TESTO ESPLICATIVO

BRONZI ETRUSCHI E ROMANI 9-17

BRONZI PALEOCRISTIANI E MEDIOEVALI.. 19-25

BRONZI DELLA RINASCENZA E DEL CINQUECENTO 27-34

BRONZI DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO 35-43

BRONZI NEOCLASSICI E MODERNI 45-51

LA TECNICA FUSORIA DEL BRONZO 53-66

ILLUSTRAZIONI

PARTE PRIMA... Bronzi Etruschi e Romani..... Tav. I-XXIX..... (Fig. 1 a 55) 69-97

PARTE SECONDA. Bronzi Paleocristiani e Medioevali..... Tav. XXX-XLVII..... (Fig. 56 a 93) 101-118

PARTE TERZA... Bronzi della Rinascenza e del Cinquecento Tav. XLVIII-CXV..... (Fig. 94 a 212 bis) 121-188

PARTE QUARTA.. Bronzi del Seicento e del Settecento... Tav. CXVI-CLXXVI... (Fig. 213 a 316) 191-251

PARTE QUINTA.. Bronzi Neoclassici e Moderni..... Tav. CLXXVII-CCXXV (Fig. 317 a 385) 255-303

INDICE GENERALE DELLE FIGURE 305-314

Bassorilievo di Donatello nella Basilica del Santo a Padova.

SAGGIO BIBLIOGRAFICO [1]

OPERE GENERALI - MONOGRAFIE - STUDI VARI

Albertolli Giocondo. – *Ornamenti diversi inventati, disegnati da G. Albertolli*, incisi da Giacomo Mercoli, 1782.

— *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti*, ecc. Milano, 1789.

— *Corso elementare di disegni architettonici*. Milano, 1805.

Angelillis Ciro. – *Le porte di bronzo bizantine nelle Chiese d'Italia. Le imposte della Basilica di Monte S. Angelo*. Arezzo, Beucci, 1924.

Armand. – *Les médailleurs italiens, du XV au XVII siècle*. Paris, 1885-1887, 3 voll. in 4°.

Arte Italiana decorativa e industriale. Periodico mensile diretto da Camillo Boito. Milano, Hoepli.

Asselineau Ch. et Ramée D. – *Meubles religieux et civils conservés dans les principaux monuments et musées d'Europe* (du Moyen-Age à Louis XVI). 1864, 2 voll. in folio con 150 tavole.

Beltrami L. – *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*. Milano, Hoepli, 1897.

Benoit. – *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*. Paris, 1897.

Beschreiburg des Antiken Sculpturen. Berlin, 1871.

Bode W. – *Die Italienischen hausmöbel der Renaissance*. Leipzig, 1902, in 4° (100 fototipie).

— *Die Italienischen bronzestatuetten der Renaissance*. Berlin, 1906-908, 2 voll. in folio, con 180 tav.

Boito Camillo. – *L'altare di Donatello*, ecc. Milano, Hoepli, 1897.

Bröndsted. – *Die Ficoronische Cista*. Copenaghen, 1847.

(1) In questo Saggio che — anche per lo scopo cui il presente libro è destinato — non può essere completo, si sono distinte le opere generali e monografiche da quelle che riguardano particolarmente Musei, Raccolte d'Arte ed Esposizioni. Si è poi omessa l'indicazione di parecchie opere ricordate nel testo.

COMPARETTI e DE PETRA. – *La villa Ercolana dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca, ricerche e notizie.* Torino, 1883.

DE CHAMPEAUX A. – *Dictionnaire des fondeurs et ciseleurs.* 1° vol. da *A* a *C.* Il 2° vol. ms. è a Parigi nella Biblioteca Naz. della « Union Centrale des Arts Décoratifs ».

DELLA SETA ALESSANDRO. – *Antica arte etrusca*, in Dedalo, Anno I, Fasc. IX (febbr. 1921), pagine 559-74.

DE ROSSI. – *Bollettino d'Archeologia sacra.*

Der Wiener Congress. – *Culturgeschichte die bildenden Künste*..... Vienna, 1878.

DE WITTE. – *Les miroirs chez les Anciens.* Bruxelles, 1872.

DUCATI PERICLE. – *L'Arte classica.* Torino, U. T. E. T., 1920.

— *Etruria antica.* 2 voll. Biblioteca Paravia « Storia e Pensiero », 1925.

DUMONT. – *Miroirs grecs ornés* etc. Parigi, 1873.

ERCULEI RAFFAELE. – *Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli*, ecc. Milano, Hoepli, 1898.

FERNIQUE. – *Étude sur Preneste.* Parigi, 1880.

GARRUCCI. – *Arte cristiana.*

GERHARD. – *Etrusk. Spiegel.* Berlin, 1843-66; continuato da Klugmann e Koerte, 1884.

GUILLAUME. – *La sculpture en bronze.* Paris, 1868.

GUILMARD D. – *Les maîtres ornemanistes du XVI au XVIII siècle* (dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs). Paris, 1890, 1 vol. in 8°, con 180 tav. fuori testo.

HAVARD HENRY. – *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration.* Paris, 1887-1890. 4 voll. in 4°.

— *Les bronzes d'art et d'ameublement.* Paris, Delagrave.

HESSLING et SEGUY. – *Mobilier français* (*meubles et détails*). Berlin, 1905, in 4°.

JAHN. – *Die Ficoronische Cista.* Lipsia, 1852.

KING H. THOMAS. – *Orfévrerie et ouvrages en métal du moyen-âge, mesurés et dessinés d'après les anciens modèles.* Bruges, 1852.

LINDENSCHMIT. – *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit.* Magonza, 1858.

LORENZETTI GIULIO. – *Lucerne cinquecentesche veneziane*, in Dedalo, A. II, fasc. V (ottobre 1921), pagg. 328-332.

LÜER. – *Technik der Bronzeplastik.* Lipsia, 1903.

LÜER UND CREUTZ. – *Geschichte des metalkunst.* Stuttgart, 1904.

MAGNE LUCIEN. – *Le cuivre et le bronze.* Paris, Laurens, 1917.

MAZOIS. – *Ruines de Pompei.*

MELANI ALFREDO. – *L'Arte nell'Industria.* Milano, F. Vallardi.

— *L'Arte di distinguere gli stili – Legni e metalli.* Milano, Hoepli, 1919.

MÉNARD RENÉ. – *Histoire artistique du Métal.* Paris, 1881.

METMAN e VANDOYER. – *Le bronze* (du moyen age au milieu du XIX siècle), deux albums. Paris, D. - A. Longuet.

MIGEON. – *Catalogue des bronzes et cuivres du Moyen-Age, de la Renaissance, et des temps modernes, du Musée National du Louvre.* Paris, 1904.

MOLINIER E. – *Les Bronzes de la Renaissance* (*les Plaquettes*). *Catalogue raisonné, précédé d'une introduction.* Paris, 1886, 2 voll. in 8°.

— *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V à la fin du XVIII siècle.* Paris, 1897, in 4°.

NEBBIA UGO. – *Antichi fanali navali Veneziani*, in Bollettino d'Arte del Ministero della P. I., Agosto 1924, pagg. 49-69.

PAPINI ROBERTO. – *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia – Pisa.* (Ministero della Pubblica Istruzione, Serie I, Parte I, Fasc. II), Roma. Calzone, 1912.

PERCIER e FONTAINE. – *Recueil des décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement comme vases, trépieds, candélabres*, etc. Paris, 1812. (Opera in foglio, settantadue tavole, disegni a semplice contorno ma molto netto. La data 1812 è quella del testo: le tavole vennero pubblicate a gruppi di sei a partire dal 1801).

PETTORELLI L. ARTURO. – *Se le armi degli eroi Omerici fossero di rame o di bronzo*, in *La Cultura Moderna*, Milano, ottobre 1924.

— *Francesco Mochi e i gruppi equestri Farnesiani*, ecc. Piacenza, Stab. Tip. Piacentino, 1926.

PINETTI ANGELO. – *Sette bronzi di Antonio Carra*, in Dedalo, A. III, fasc. III (marzo 1923) - pagine 641-48.

POLLAK LUDOVICO. – *Bronzi italiani*, pubblicati da Ludovico Pollak con prefazione di Guglielmo Bode. Roma, Istituto Ital. d'Arti Grafiche, 1922.

RIOUX DE MAILLON. – *Les utensiles de Cuisine*, en Revue des Arts decoratifs, Paris, 1882-83.

RIZZO G. B. e TOESCA P. – *Storia dell'arte classica e italiana.* Torino, U. T. E. T. (opera in corso).

ROSSIGNOL. – *Les métaux dans l'Art.* Paris, 1863.

SPRINGER-RICCI. – *Manuale di storia dell'arte.* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Vol. 5.

VANNOCCIO BIRINGUCCIO. – *De la Pirotechnia.* Bari, Ed. Barese, 1914.

VENTURI A. – *Storia dell'Arte italiana*, Voll. I-IV. Milano, Hoepli.

ZIMMERMANN M. G. – *Oberitalische Plastik.* Lipsia, 1897.

CATALOGHI DI MUSEI - RACCOLTE D'ARTE ESPOSIZIONI

BALLETTI ANDREA. – *La Collezione Giorgio Mylius di battenti in ferro ed in bronzo*, XX Tav. in eliotipia. Milano 1905.

Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano. Esposizione Internaz. di Roma, 1911.

D'ALLEMAGNE H. R. – *Catalogue de la vente Spitzer.* V. anche *La Collection Spitzer*, 5 voll. Parigi, 1893.

DE CHAMPEAUX A. – *La collection Jones* (Victoria and Albert Museum) [Extrait de la « Gazette des Beaux-Arts », mai 1883].

DE RIS CLÉMENT. – *Musée du Louvre. Notice des objets de bois, cuivre, étain, fer*, etc. Paris, 1874.

FERRARI GIULIO. – *Ricordo della Mostra d'Arte Sacra a Piacenza.* Piacenza, Stabilim. Tipografico Piacentino, 1903.

FIORELLI. – *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli.* Napoli, 1865-66.

FORTNUM. – *A descriptive Catalogue of the Bronzes of european origin in the South Kensington Museum, with a introductory notice.* London, 1870.

GONSE LOUIS. – *Les chefs-d'oeuvres des Musées de France.* T. II – *Sculptures et objets d'art* (gravures). Paris, 1904.

Guida generale delle Mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo. Esposizione Internaz. di Roma, 1911.

KNAPP e BODE. – *Die italienischen Bronzen in den Köni glichen Museum zu Berlin.* Berlin, 1904.

LABÒ MARIO. – *Mostra d'Arte Sacra. Catalogo illustrato a cura di M. L.*. VII Congresso Eucaristico Nazionale. Genova, 5-9 settembre 1923. – Milano, Alfieri e Lacroix, 1923.

L'Arte Antica in Torino alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti in Torino nel 1880. Torino, Doyen, 1881.

LONGEPERIER. – *Notices des bronzes antiques du Louvre.* Paris, 1879.

Louvre et Cluny. – (Recueil de 50 pl. gravées). Paris, 1890.

Malaguzzi-Valeri F. – *Il Museo d'Arte Industriale di Bologna.* « Emporium » 1923, pag. 169 e segg.

Metman L. et Brière G. – *Le bronze au Musée des Arts Decoratifs.* Paris.

Molinier E. – *La collection Wallace* (Hertford House, Londres) – [meubles et objets d'art français des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles] – Paris-Londres, 1902.

— *Un département du Musée du Louvre depuis* 15 *ans.* (Sculptures et objets d'art du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes). Paris, 1886.

Museo Civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti, pubblicate dalla Direzione del Museo. Torino, 1905.

Nicodemi Giorgio. – *Bronzi veneti del Rinascimento nel Museo dell'Età cristiana a Brescia*, in Dedalo, A. I, fasc. VII (dicembre 1920), pagg. 463-76.

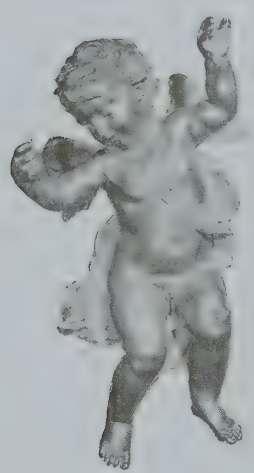
Papini Roberto. – *La Mostra delle Arti Decorative a Monza*, 1923. *Le Arti dei metalli e delle pietre.* « Emporium » 1923, pag. 80 e segg.

Peraté A. et Brière G. – *Collection Hoentschel* (Metropolitan Museum, New-York) – Vol. IV: *Bronzes d'ameublement.* Paris, 1908.

Planiscig Leo. – *Collezione Camillo Castiglioni.* – Catalogo dei bronzi, con introduzione e note descrittive di L. P. - Vienna, Casa A. Schroll, 1923 - Tav. 115.

Rossi U. – *La Collezione Carrand*, in « *Archivio Storico dell'Arte* », Roma, 1889. V. anche lo studio del Gerspach, in « Les Arts », 1904.

Walters. – *Catalogues of the Bronzes Greck, Roman and Etruscan, in the Department of Greck and Roman Antiquities - British Museum.* Londra, 1891.



Putto nel Duomo di Prato, attribuito al Tacca.

Elmi gladiatorî nel Museo Nazionale di Napoli.

BRONZI ETRUSCHI E ROMANI

L'invenzione del *Bronzo* si perde nella foschia dell'età preistorica e sembra persino immergersi nel mistero della favolosa Atlantide.

È risaputo che l'uso del rame e del bronzo, sia nel costrurre armi offensive e difensive, come nel foggiar suppellettili e oggetti d'ornamento, abbia preceduto l'uso del ferro.

La civiltà mediterranea alle sue origini, dopo i prodotti neolitici, si manifesta nelle forme di un'arte arcaica detta *cicladica* perchè nota principalmente dai resti trovati nelle isole in mezzo all'Egeo, arte che si sviluppa e raggiunge un grande splendore prima in Creta (Cnosso), e poi in Micene centro dell'Argolide.

Questa civiltà *preellenica* o *cretese-micenea* (da 2000 a 1000 anni a. C.), della quale parlano i poemi Omerici come di una civiltà già lontana nel tempo, e da cui fu influenzata tutta la vita civile ed artistica che fiorì di poi variamente nell'Egeo, nella Magna Grecia, in Sicilia e nell'Italia Centrale, seppe ottenere i metalli in lamine sottili e adornarli con disegni incisi e rilevati a sbalzo, seppe anche fondere il bronzo (fusione massiccia), come attesta qualche piccolo oggetto bronzeo dissepolto, sovente ageminato con oro, argento od elettro (oro e argento), e arricchito di smalti: il che, insieme coi molti cimelî che rimangono, fa fede della cultura, della raffinatezza cui quella civiltà, giudicata per molto tempo favolosa, era pervenuta (1).

Il rame si traeva dapprima dalla Samotracia, poi dall'isola di Cipro e anche da Delo: lo stagno s'importava dall'India.

(1) Nei libri che trattano dell'arte antica sovente si confondono le opere in bronzo (fuse) con quelle di rame lavorate a martello, sbalzate e cesellate: cercheremo di non ripetere questo errore che si perpetua anche in libri recenti di notevole importanza.

Le più antiche manifestazioni artistiche italiche risalgono forse al IX o X secolo a. C., e sono conosciute col nome di *umbre* o *umbro-felsinee* dal popolo Umbro che abitava gran parte dell'Italia Settentrionale e Centrale: ma forse queste non sono che opere arcaiche prodotte dai nuovi dominatori, gli Etruschi o Tirséni i quali, con ogni verisimiglianza partiti dalle rive orientali dell'Egeo — o, secondo alcuni, dall'Africa — approdarono alle sponde italiche possedendo notevoli conoscenze tecniche in fatto di costruzioni (archi, vôlte) e di metallurgia.

Con la venuta degli Etruschi — costruttori di città — s'inizia in Italia un'êra nuova, una nuova civiltà che poi, per i contatti con le colonie italo-greche, dà vita a una vera arte classica.

Sembra che l'invenzione di gettare in bronzo figure vuote rimonti al VII secolo a. C. e sia dovuta alla scuola di Samo. Gli Etruschi conoscono ben presto questo procedimento, ma conservano tutte le conoscenze della civiltà cretese-micenea, poichè sanno ottenere lastre sottili dai metalli, fra cui il rame, sanno lavorarle a martello, a sbalzo e a bulino, conoscono il modo di fabbricare in tali materie gli oggetti più disparati come vasi, ossuarî, ciste, candelabri, armi, anelli, fibule, falére, pàtere, ecc., nonchè molteplici oggetti per la casa e per l'abbigliamento femminile.

Gli scrittori moderni (v. Pericle Ducati: *L'Arte classica* – Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1920) studiano l'evoluzione dell'arte etrusca parallelamente a quella dell'arte classica mediterranea: ma noi, per il nostro scopo puramente artistico, troviamo più utile distinguere nell'arte etrusca due periodi:

a) arcaico (di influsso orientale);
b) ellenizzante (di derivazione italo-greca).

Le opere metalliche etrusche del periodo arcaico (VIII sec. a. C.) sono in lamine di rame, lavorate a sbalzo e incise: gli argomenti decorativi ci appaiono in predominanza geometrici, bullette e cerchietti spesso concentrici, linee ora continue ora dentellate, ora costituite da punti, e anche — come nell'ossuario di Orvieto — piccole teste di cigni espresse con tanti puntini a stampo.

In seguito, ai motivi geometrici si aggiungono animali veri o fantastici, e palme e fiori di loto tanto chiusi che aperti: e qua e là appare qualche tentativo di figurazione umana in cui il senso naturalistico prettamente etrusco rivela la sua nota peculiare.

Ma indi, a poco a poco, l'anima ellenica si fa strada nella civiltà etrusca, non solo co' suoi motivi classici, ma anche con la sua cultura, co' suoi miti che vengono riprodotti nelle opere metalliche e nelle pitture vascolari, con l'aiuto di artisti prima jonici e poi attici che finiscono per grecizzare l'arte e la vita del popolo etrusco.

Nell'epoca ellenizzante prendono notevole sviluppo le opere in bronzo concepite sia fine a sè stesse, sia in aiuto e completamento di lavori ottenuti con lastre di rame martellato.

L'arte etrusca mancò di originalità: sorta dapprima sulla tradizione, sui ricordi dell'Oriente, venne quasi subito sopraffatta dal fascino italo-greco, quando il carattere di questo strano popolo sulla via del naturalismo già felicemente intrapresa avrebbe potuto affermarsi in seguito con opere valorose.

L'arte etrusca fu un'arte tarpata nel suo volo, volo che peraltro non permetteva il raggiungimento di altitudini: e si restrinse in un campo di imitazione producendo elegantemente cose decorative che, per la bellezza della esecuzione, furono apprezzate e ricercate assai, anche fuori del nostro paese.

In tema di tecnica fusoria gli Etruschi furono abilissimi: i loro bronzi vennero ambiti in Grecia, al di là delle Alpi, persino nelle regioni bagnate dal Danubio.

L'uso del bronzo presso gli Etruschi, anche quando divenne esteso, non soppresse peraltro l'uso del rame lavorato, poi che troviamo quest'ultimo adoperato non solo per foggiare armi, utensili, oggetti di ornamento e suppellettili svariatissime, ma anche per rivestire pareti e per decorare i templi insieme con le terrecotte. Di rame si fecero situle, specchi, ciste e tante cose inerenti al mondo femminile: di bronzo fuso si fecero statue, statuette, lampadarî penduli e a piedestallo, e mille altri oggetti di ogni genere che per gli etruschi furono sorgente di una vera speculazione commerciale.

Oltre le situle o secchielli (Fig. 2), le lumiere (Figg. 3 e 4) e le tante cose di minuta arte che gli Etruschi produssero in grande abbondanza, si devono ricordare due generi di oggetti che costituiscono una caratteristica dell'arte etrusca germogliata all'ombra dell'arte italo-greca: le *ciste* e gli *specchi* (1).

Le ciste sono cofani o vasi cilindrici (raramente a sezione ovale), in rame, destinati a contenere gli oggetti necessarî alla teletta femminile. Hanno le pareti lavorate a sbalzo leggero e poi incise, con fascie ornamentali e scene desunte dalla mitologia: hanno i piedi di metallo fuso e il coperchio di lamina sul quale è di consueto un gruppo figurativo di bronzo.

La più famosa di queste ciste è quella Ficoroni, già nel Museo Kircheriano, ora nel Museo Nazionale di Villa Giulia, e fu scoperta il 1738 nella grande necropoli di Preneste (Figg. 5-8, Tav. III e IV): ma ve ne sono altre, che però non si scostano dal tipo sopra descritto. La cista Ficoroni rivela la stessa influenza prassitelica del *Torso fittile* di Faleri (Ducati, op. cit., pagg. 540-42) ed è cosa veramente singolare: opera di un artista greco? Nel cilindro dell'urna sono incisi episodî della favola degli Argonauti. Il gruppo del coperchio è lavoro più scadente: alla base di esso gruppo è un'iscrizione donde si rileva che l'opera non risale più su degli ultimi decenni del sec. IV.

Anche gli specchi, che forse avevano una presunta efficacia contro talune superstiziose credenze, dovettero essere oggetto di un notevole traffico commerciale. Questi specchi sono dischi di metallo, per lo più di rame, provvisti di manico: una sola delle facce è decorata con incisioni che rappresentano scene mito-

(1) Preneste fu il principal centro di questa produzione.

logiche. Qualcuno di questi specchi è veramente bello (Figg. 13 e 14): ma, come accade spesso trattandosi dell'arte etrusca, ci troviamo sempre indecisi innanzi a queste opere, dubbiosi se abbiamo a che fare con oggetti di produzione etrusca oppure italo-greca.

Non possiamo chiudere il tema sull'arte etrusca — tema appena sfiorato — senza far cenno della *chimera* e della *lupa capitolina*, due bronzi — dai più ritenuti etruschi — che rivelano un impressionante naturalismo (Figg. 15 e 16).

Su queste opere si è molto scritto e l'ultima parola non è detta ancora: la *chimera d'Arezzo* (alt. m. 0.80) che doveva certo accompagnare in origine il personaggio mitico di Bellerofonte, è giudicata da taluni un bronzo del sec. V a. C., derivato dalla scuola di Corinto o da quella di Sicione: la *lupa capitolina* (priva — s'intende — dei due putti aggiunti molto più tardi) è ritenuta un bronzo importato da Cuma, oppure eseguito da qualche artista greco trasferitosi in Etruria (sec. VI a. C.).

Il giudizio definitivo su questo dibattito è ancora molto lontano: però a noi sembra permesso di ritenere che questi due bronzi così stilizzatamente realistici non disdicano al genio etrusco, che nel campo del naturalismo si era così potentemente affermato nelle imagini fittili delle urne, nelle figurazioni animalesche dipinte entro le tombe e gli ipogei e sulle superfici vascolari.

Altre opere bronzee etrusche, di grande interesse per la storia dell'arte, sono: l'*Apollo di Piombino*, il *Marte di Todi*, l'*Arringatore*, il *Bimbo con l'uccellino* (1).

Chi vuole avere una idea più precisa dell'arte etrusca (e più particolarmente dei bronzi) deve visitare il Museo Archeologico di Firenze, il Museo Etrusco del Palazzo dei Conservatori di Roma, il Museo Nazionale di Villa Giulia, il Museo Etrusco Gregoriano al Vaticano, il Museo Nazionale di Napoli, il Museo Etrusco di Volterra, il Museo Civico di Arezzo, il Museo Civico di Bologna, ecc. All'estero si hanno importanti raccolte etrusche nei Musei del Louvre, di Copenaghen, Pietrogrado, Boston, New York, ecc. Lo studioso dovrebbe peraltro estendere le sue indagini anche alla pittura e alla scoltura fittile in cui, come si è già detto, l'arte etrusca ebbe ad affermarsi in modo tanto singolare.

(1) L'*Apollo di Piombino* (Parigi, Museo del Louvre) è una bella statua alta m. 1.15, in bronzo, con incrostazioni di rame, con gli occhi di diverso materiale, ora scomparso, e con una iscrizione in argento al collo del piede: essa sembra tradire l'origine di Sicione e forse l'arte di Aristocle e Canaco (sec. VI a. C.).

Il *Marte di Todi* (Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano), che ci ricorda le figurazioni fidiache, è attribuibile forse ai primi decennî del sec. IV, ed è una delle poche opere bronzee a tutto tondo, etrusche (alt. m. 1.61).

L'*Arringatore* è una nobile statua in bronzo proveniente da Sanguineto presso il Trasimeno, che ora si conserva a Firenze nel Regio Museo Archeologico: è un documento dell'eccellenza a cui era giunto il ritratto plastico in Etruria, come riflesso naturale dell'arte ellenistica. L'*Arringatore* (alt. m. 1.80), che una iscrizione dedicatoria su un lembo del manto dice essere un Aulo Metilio, può ritenersi un prodotto dell'arte etrusca romanizzata, e può discendere cronologicamente per l'esecuzione al primo o secondo sec. a. C.

Il verismo ellenistico si appalesa anche nel *Bimbo con l'uccellino* (alt. 0.26) conservato nel Museo Etrusco Gregoriano al Vaticano: piccolo bronzo geniale che ci rammenta il putto con l'oca attribuito a Boeto di Calcedonia,

Il popolo etrusco ebbe due sfortune: la prima, nella sua religione torbida che gli assegnava un misterioso termine di vita; la seconda, nella vicinanza del popolo Romano al quale gli Iddii avevano invece concesso di vivere eterno e di dominare il mondo.

E così Roma accolse l'eredità etrusca ed ebbe motivo di essergliene grata: basti pensare che senza il principio dell'arco e della vôlta (principî essenzialmente etruschi) non vi sarebbero ad es. il Pantheon, il Colosseo, le Terme, ecc.: non esisterebbe insomma la possente e magnifica architettura romana.

*
* *

Quando si parla di *Arte romana* prima dell'avvento di Giulio Cesare, si dice cosa inesatta: sino a tale epoca l'arte romana non è in sostanza che etrusca da prima, e poi ellenistica (italo-greca); divenuto Cesare capo del vasto Impero, l'arte tutta si mette ai servigi di Roma: come dice il Ducati, « l'arte ellenistica divenne arte romana imperiale col fine precipuo di rendere gloria alla grande dominatrice e di eternarla nei secoli ».

Sin dal sec. VIII, lungo le coste della Sicilia e dell' Italia Meridionale (Magna Grecia), si eran stabilite colonie greche che raggiunsero ben presto grande importanza e floridezza, come ne fan fede i resti dei meravigliosi monumenti costrutti, le opere d'arte (statue in marmo e in bronzo, vasi, suppellettili e oggetti d'ornamento, ecc.) che in vario modo ci sono pervenute.

Per il contatto con queste colonie, segnatamente con quelle della Campania, Roma sentì in modo diretto l'influsso della loro civiltà e della loro arte, influsso che aumentò quando la Campania, per difendersi contro il bellicoso popolo Sannita, si fece suddita di Roma.

Con la conquista della Grecia (146 a. C.) non solo le opere d'arte che il console Mummio raccolse come bottino di vittoria affluirono a Roma, ma in Roma migrarono anche innumerevoli letterati, filosofi ed artisti, e qui — per essi — la coltura ellenistica ebbe una nuova fioritura e divenne cultura romana.

È doveroso ricordare l'arte italo-greca per quel tanto che si riferisce al nostro argomento.

La Sicilia che ci ha fornito una grande quantità di monete (e fra esse, alcune eseguite da Cimone e da Eveneto, ritenute le più belle del mondo (1)), ci offre pochissimi bronzi.

Non così è della Magna Grecia che di bronzi ci presenta larga dovizia, e dagli scavi ricchissimi di Cuma, di Ercolano e di Pompei, ci dà una chiara idea di quella che era divenuta sostanzialmente l'arte di Roma.

Il popolo Romano adottò su larga scala il bronzo, oltrechè nella statuaria, nell'architettura e nell'ornamento degli edifici, nella decorazione degli ambienti,

(1) Vedi Paolo Orsi: *Le belle monete Siracusane* ecc. in Dedalo, luglio 1923.

nel loro arredamento, nella costruzione di una infinità di cose che oggi si eseguiscono generalmente con altri materiali.

Pausania ci apprende che il tetto della basilica Ulpia era in bronzo dorato: il Pantheon aveva in antico la cupola ricoperta con tegole di bronzo, il prónao con il soffitto pure di bronzo (1): in molti edifici le porte, i cancelli eran di bronzo, come pure i telai delle finestre (di cui si scoperse un elegante modello nel *tepidarium civile* delle Terme della Fortuna a Pompei), e si avevan colonnati con capitelli e basi di bronzo, e il bronzo ricorreva nel rivestimento delle pareti, persino negli intarsi dei pavimenti.

Per i mobili, il bronzo sostituì molte volte il legno. Ci restano di tale metallo *letti*, *tavole fisse e pieghevoli*, *forzieri*, *credenze*, *sedili*, *cattedre*, *bisellî*, *sgabelli*, e poi *vasi*, *candelabri*, *reggitorcie*, *lampadari*, *lucerne*, *bruciaprofumi*, *ciste mortuarie*, *atletiche e femminili* — analoghe a quelle etrusche — e *treppiedi*, *caldáni*, *fornelli*, *bracieri*, *stadére* ecc., ecc.

Gli oggetti che costituivano il *mundus muliebris* erano spesso di bronzo: di bronzo si faceva una quantità di cose, come *sigilli*, *chiavi*, *chiodi*, *utensili domestici* (*cucchiai*, *mestoli*, ecc.), *ferri chirurgici*, ecc.: molte volte, come indice di lusso, questi bronzi erano inargentati e dorati, molte altre recavano agemine d'oro e d'argento (2).

E poi di bronzo si facevano le armi gladiatorie (gálee, ocree o gambali, scudi, ecc.), le bardature dei cavalli: si decoravano col bronzo i carri, le lettighe, le navi.

I motivi di cui si vale l'arte romana sono infiniti: tutti quelli dell'arte etrusca e greca, aumentati di quelli che seppe creare il genio degli artefici latini.

Dentelli, fogliette, olive, perle, ovoli, squame, girali, lingue di cane, meandri, foglie d'acanto, palme, nastri, festoni di fiori e frutta, bucrani, sfingi, cavalli, aquile, centauri, leoni, delfini, grifi, putti, uccelli, maschere, figurazioni mitiche, armi e trofei, ecc.; motivi geometrici che si sposano a quelli offerti dalla natura; elementi fantastici uniti a elementi studiati amorosamente sul vero; composizioni larghe ottenute nella serena fusione di forme diverse e nella perenne idea di una finalità decorativa, onde la ricchezza non si scompagna dalla semplicità e la perfezione è raggiunta senza sforzo in ogni parte dell'opera, da qualunque punto possa essere veduta.

Parlo naturalmente dell'arte romana nel periodo più bello del suo fiorire: poi anch'essa decade insieme a la fortuna dell'Impero, e un po' alla volta s'imbarbarisce a contatto dei nuovi popoli contendentisi l'eredità latina, e finisce per essere soltanto il ricordo di una magnificenza lontana.

(1) Le tegole furono tolte da Costante II nel 663, e i bronzi del prónao furono asportati per ordine di Urbano VIII allo scopo di ottenere parte del metallo necessario alla costruzione del baldacchino di S. Pietro, opera, come tutti sanno, di Gian Lorenzo Bernini.

(2) L'agemina romana è una specie di smalto: non è ottenuta con intarsio di filetti d'oro e d'argento, ma con la fusione di metalli preziosi in loculi appositamente incisi.

Una delle grandi predilezioni dei Romani fu quella pei vasi: ne produssero un numero infinito e con materiali differenti (marmo, terra, vetro, metallo), delle più svariate fogge e misure, e ogni foggia aveva la sua particolar destinazione ed il nome suo che la caratterizzava. I vasi in bronzo, meno numerosi di quelli fatti con altra materia, furono pur tuttavia frequenti nella vita romana, concorrendo essi a rendere magnifici i privati palazzi ed i pubblici ritrovi: dalle vasche fatte per costituir fonti lustrali nei templi o fontane canore nei peristilî, ai vasi decorativi degli atrii e delle sale opulente: dai cratéri donde si mescevano i vini inebrianti, ai càntari, ai calici delle consuete libazioni: dalle idrie per la limpida acqua alle piccole ampolle destinate a contenere olî essenziali e profumi, ecc., è uno svariare innumerevole di forme e di grandezze che lasciano storditi e ammirati sempre, perchè i vasi romani, qualunque sia la loro foggia, conservano una grazia singolare e il segno evidente di una perenne virtù creatrice (1).

Ricorderò fra i vasi qui riprodotti quelli che mi sembrano più belli e significativi:

vaso a forma di cratére (Fig. 21): magnifico per la elegante linea e per la leggerezza delle anse le quali, dipartendosi dall'orlo e attorcigliandosi voluttuosamente su se stesse, si inseriscono alla base del vaso con una bella testina provvista di alucce;

vaso decorativo (Fig. 22) in cui l'unica ansa è formata dalla figura dell'ermafrodito alato, avente per base la testa di un putto che stringe un cigno;

vaso a forma di urna (Fig. 23[1]): sull'orlo è un aquilotto in atto di spiccare il volo: l'ansa è costituita da un cigno che allunga il collo in atto come di richiamo;

vaso usato forse come lattiera (Fig. 23[2]): sull'orlo, ai due lati dell'ansa, due caprette sono accovacciate;

corno per bere, rhyton (Fig. 23[3]): la bella testa di cervo, magistralmente modellata, ha gli occhi d'argento, ciò che dà allo sguardo un languore indefinibile.

Altri oggetti di grande uso in Roma, uso profano e religioso, furono le lampade, perchè le lampade erano arredo indispensabile delle case, dei teatri, delle terme, delle vie, dei templi e delle basiliche.

Anche per le lampade diversi furono i materiali adoperati, fra i quali il bronzo tiene naturalmente il posto più degno: lucerne a mano e lucerne pensili, lucerne da collocarsi su basi o treppiedi — lucerne a un sol becco o a più becchi — lucerne isolate e riunite attorno ad una colonna che ne fa sostegno — lucerne

(1) Degno di menzione è in particolar modo il cratére di Amandola, ritrovato in questo borgo delle Marche, poco lungi da Ascoli: è una magnifica opera e per servirci delle parole di Carlo Albizzati « è forse la creazione più alta di quel genio ionico che s'irradiò in tutta la civiltà classica » (Carlo Albizzati: *Il cratere di Amandola*, in Dedalo, Anno I, fasc. III, agosto 1920). Sovra una base elegante con piedi leonini, collegati da volute armoniose e leggere, posa il cratére bronzeo (δῖνος) su cui fanno da anse un leone e un toro, bellissimi. È certo lavoro di influsso italo-greco, anche se di fattura etrusca (forse VI sec. a. C.); si conserva nel Museo di Ancona.

liscie in cui non v'è ombra d'ornamento e lucerne riccamente decorate con quei motivi di cui fu feconda la genialità latina. Gli esempi di lucerne che rechiamo sono eloquenti per se stessi senza che ci si dilunghi ad illustrarli: particolarmente belle ne sembrano le due lampade della Fig. 29, e quella centrale della Fig. 32 al cui sommo siede un Cupido ridente quasi a propiziare una veglia d'amore.

Il rame e il bronzo, come già si disse, ebbero largo impiego nelle armi romane: quelle che sono offerte nella nostra raccolta sono soltanto armi gladiatorie (galee, schinieri, bracciali) (Figg. 47, 48, 49), ma i Romani foggiarono in questi metalli — e particolarmente in bronzo — scudi, corazze, spade, elmi da guerra, insegne, trofei, ecc... Per avere un'idea della magnificenza che potevano raggiungere certe corazze romane, basti guardare la statua d'Augusto, nel Museo Vaticano, che ha il petto cinto di una meravigliosa corazza, ove sono figurazioni storico-allegoriche di grande beltà, eseguita con una finezza degna quasi della *gemma Augustea*, ed anche la corazza della statua marmorea di Germanico, nel Museo Lateranense.

Che dire poi dei bisellî, dei mobili, dei bruciaprofumi, dei tanti oggetti bronzei onde si abbellivano i palazzi imperiali, le case patrizie e i luoghi di pubblico dominio? Una parola a sè meritano i bisellî, o sedie consolari, che non hanno riscontro nell'arte greca e neppure in quella propriamente etrusca.

Il bisellio della Fig. 39, benchè incompleto, è un bronzo di rara bellezza: vedere sopra tutto il particolare (Fig. 40), ove non sappiamo se più ammirare la realistica modellazione della testa asinina, o la grazia dei putti nei piccoli tondi, o la ricchezza dell'ageminatura che ha tutta la finezza di certi vetri incisi.

I Romani prodigarono anche il bronzo nel fare istrumenti musicali, nel costrurre are per i sacrifici, nel foggiare scatole da profumi, incensieri, vasi sacri, e una quantità di oggetti minuti che il ricordare qui sarebbe lunga e forse inutile cosa: di bronzo adornarono sovente le bardature dei cavalli (Fig. 50), le bighe, i carri, le navi, di cui un indimenticabile esempio per l'arte è quello della nave di Nemi (Figg. 53, 54 e 55). Di essa offriamo quattro mascheroni: una testa di medusa, due teste di lupi, una testa di leone, queste tre ultime reggenti anelli poderosi tra le forti mascelle. Sono piccoli bronzi, ma di squisitissima fattura, in cui l'armonia delle parti, la giustezza del rilievo, l'equilibrio perfetto tra senso realistico e senso decorativo, dànno loro un'apparenza di grandiosità che può dirsi veramente romana.

Troppo dovremmo diffonderci se dovessimo trattare e illustrare ampiamente questa arte che reca in sè il suggello di Roma dominatrice. Il nostro assunto è di parlar di arte decorativa e perciò dobbiamo omettere di discorrere di arte pura della quale — come è noto — stupende opere ci sono rimaste: sarebbe però una mancanza il non accennare anche di volo che i Romani si servirono consuetamente del bronzo per produrre statue (alcune colossali) e vittorie su carri tirati da cavalli per archi di trionfo, e gruppi equestri di cui un unico esempio è pervenuto sino a noi: e che, come toccarono il sommo della nobiltà e della bellezza

plastica, raggiunsero pure la perfezione nella tecnica fusoria, cui potè avvicinare ma non già superare neppure il meraviglioso Rinascimento.

L'impressione che offrono i bronzi romani, piccoli o grandi che siano, è una impressione di riposo, di equilibrio, di fine bellezza che non si può dimenticare: ammirabili sempre per la squisitezza della cesellatura, questi oggetti magnifici hanno sempre il pregio di essere opere di scoltura e insieme opere di oreficeria.

Per formarsi un'idea buona dei bronzi romani, occorre visitare il Museo Gregoriano in Vaticano, il Museo Nazionale di Napoli che raccoglie le collezioni provenienti da Ercolano e da Pompei, il Museo Archeologico di Firenze, la Raccolta Campana del Louvre, il Museo di Cluny, il Museo di Berlino, ecc.

Testina romana nella Collez. Carrand, Firenze.

Reliquiari e ostensorî nelle Chiese di S. Petronio e di S. Domenico a Bologna.

BRONZI PALEOCRISTIANI E MEDIOEVALI

L'arte cristiana primitiva (paleocristiana) è un'arte timida e rozza che tanto perde in bellezza quanto acquista in sentimento, perchè essa non è più l'espressione di un estetismo scettico e stanco, ma il palpito vivo di una nuova fede che conosce il suo divenire.

Dice bene il Melani: « stile di idee piucchè di forme »; le forme sono prese a prestito in gran parte dall'arte latina [il delfino, l'áncora, la colomba, il buon pastore (Hermes kriophoros, portatore d'ariete), il pesce, il pavone, ecc.], ma sono elevate a simboli della religione novella, simboli che si perpetueranno nei secoli, restando emblemi caratteristici della iconografia cristiana.

I bronzi sono pochi: lucerne con figurazioni simboliche e con forme imitative (navicelle, chiese, ecc.), candelieri, tabelle votive, ex-voto, gábate o *signum Christi*, croci pettorali, anelli con simboli cristiani, cucchiai sacri, secchielli, ecc.

Pochi bronzi, come si disse, e quasi tutti di scarso valore artistico. Fra i pezzi più rimarchevoli è la lampada in bronzo trovata presso S. Stefano Rotondo a Roma, e ora nel R. Museo Archeologico di Firenze (Fig. 56): è a foggia di nave (S. Pietro sta al timone — a prora è S. Paolo in atto di predicare), sulla cima dell'albero è una targa con iscrizione recante il nome del primitivo possessore.

Altro bronzo, forse il migliore di questo periodo di decadenza e che non ci è dato di riprodurre, è il medaglione con l'effige dei Santi Pietro e Paolo (Museo Cristiano del Vaticano) risalente all'epoca degli Antonini, cioè alla seconda metà del sec. II, scoperto nel Cimitero ora detto dei SS. Marco e Marcellino.

Le tabelle votive sono lastre di bronzo o di rame, con epigrafi incise o intagliate, che i cristiani antichi recavano in voto alle tombe dei martiri e alle chiese sotterranee: per queste tabelle occorre consultare il De Rossi (1) e conoscere il bronzo del Museo di Bruckenthal a Hermannstadt che è forse il più caratteristico.

Le gábate sono dischi di metallo (oro, argento, bronzo) in cui è intagliato a giorno il monogramma di Cristo: alcune eran ricche di gemme come, ad esempio, la gábata Estense (Modena) pubblicata la prima volta dal Bertoli.

Nel campo profano ricordiamo un piccolo cofano in bronzo, forse del V secolo, scoperto in un sepolcro di Piccardia, ed un altro in legno con rivestimenti bronzei trovato a Grondrecourt e che risale all'epoca merovingia: contenevano gioielli, piccole cose dell'arredo femminile.

La società cristiana dei primi secoli, povera in causa dei rivolgimenti e delle persecuzioni tra cui era sorta, non potè fare molto sfoggio d'oro e d'argento: si accontentò spesso del bronzo, e infatti di tale metallo ebbe anelli, fibule, croci, staurotéche, oggetti per i sacri riti....., ma tutte queste cose, di grande interesse per la fede e per l'archeologia, hanno ben limitato valore per gli studiosi dell'arte, ai quali peraltro — su questo argomento — sarà necessario conoscere il Museo Cristiano del Vaticano, l'ex-Museo Kircheriano passato a Valle Giulia, il Museo Archeologico di Firenze, e inoltre consultare il Garrucci (2).

Mentre l'arte paleocristiana, quali esclusivamente religiosa, si sviluppava con timide forme sempre ispirate ai ricordi di Roma, sul Bosforo sorge l'arte bisantina che ha la sua epoca d'oro al tempo di Giustiniano: arte che darà luogo all'arte araba sopravvivendo anche alla caduta dell'Impero Greco (1453).

Il virgulto dell'arte bisantina nutrito delle linfe d'oriente, recato in Italia e innestato sull'albero romano, darà vita alla gemma romanica, da cui più tardi deriverà la frondosa pianta gotica od ogivale.

Quando si dice arte bisantina si corre col pensiero a Costantinopoli, a Ravenna, a Venezia.....: risplendono improvvisi agli occhi della mente gli aurei musaici delle vôlte ove s'allungano ieratiche figure superbamente ornate, e ridono i bei trafori dei plutei, delle transenne, dei capitelli, tra lo scintillio dei metalli e la gioia dei marmi policromi.

L'arte bisantina amò molto il rame e il bronzo (più quello di questo), adottando tali metalli non solo in opere minute ma anche in opere di mole: ad esempio, di rame foggiò porte di chiese e di basiliche, di bronzo fece cancelli (cancello di S. Apollinare in Classe a Ravenna, V o VI sec.), fontane, e tanti oggetti di uso domestico, e altri ancora con intenti statici e decorativi, come ad es. gli anelli che cingono il sommo delle colonne.

Nell'epoca buia in cui da noi ogni arte era miseramente decaduta, è naturale che Bisanzio, giovandosi della supremazia raggiunta e delle particolari condizioni politiche e storiche, facesse sentire anche nel campo dell'arte il suo dominio: e ciò difatti accadde sino al XII sec., come del resto è ben noto.

---

(1) *Bollettino di Archeologia Sacra*, 1871, Tav. V.
(2) *Arte Cristiana*, Vol. VI.

L'arte bisantina è eminentemente stilizzata e decorativa, e non si scompagna mai da quella passione per il minuzioso che è una caratteristica delle arti di oriente: fogliami, girali, vasi, nodi, pavoni, grifi alati, lupi, serpenti, leoni, pecore, cervi, colombe, e altri animali sia isolati che a coppie e simmetricamente posti, croci, alberi fioriti, ecc., e tutte queste figurazioni raccolte entro inquadrature geometriche, così finemente eseguite che paiono non ottenute da scultori, ma incise e cesellate da orafi.

L'arte bisantina non ha simpatie speciali per la statuaria a tutto tondo, ama invece i lavori a piccolo rilievo e incisi, predilige i disegni geometrici, i motivi floreali stilizzati che si ripetono con una insistenza voluta, con effetti pittorici che ricordano quelli dei tessuti asiatici.

Parliamo delle porte metalliche.

Non fuse d'un sol pezzo con il bronzo, come avevan fatto i Romani, le imposte bisantine sono costrutte con lastre di rame lavorate a martello e a sbalzo e poi riunite mediante chiodature e borchie che ne celano i congiungimenti: talvolta si arricchiscono di ageminature e di smalti.

Gli è che anche a Bisanzio i procedimenti per fondere a cera persa si erano un po' dimenticati col tempo, o non trovavano più gli artefici che sapessero metterli in uso: si fondevano piccoli oggetti in bronzo massiccio, e quando occorrevano opere bronzee di più vasta mole, si frazionavano le parti che poi venivano riunite e collegate con grande maestria.

Sino a tutto il sec. XII, come già si disse, l'occidente in fatto di opere metalliche fu tributario di Bisanzio, che esportò largamente i prodotti de' suoi artefici, specie nell' Italia Meridionale.

Riporto dal Melani (*L'Arte nell'Industria*, Vol. I, pag. 172) questo specchietto che riassume i dati relativi alle principali porte metalliche nostre del primo medioevo:

IMPOSTE INCISE

San Marco di Venezia (atrio) . .	sec. XI	– Costantinopoli?
Duomo d'Amalfi	1062	– Costantinopoli
Abbazia di Montecassino	1066	– »
S. Paolo di Roma.	1070	– »
Monte S. Angelo al Gárgano . .	1076	– »
Duomo di Salerno.	1077	– »
S. Salvatore d'Atrani	1087	– »
Cappella di Boemondo a Canosa .	fine dell'XI sec.	– Ruggero di Melfi o d'Amalfi
San Marco di Venezia (facciata) .	1112 circa	– imitazione artista veneziano?
Duomo di Troia	1119	– Oderisio Berardo
» » »	1127	– Oderisio Berardo
San Bartolomeo di Benevento (distrutta)	1150–1151	– È possibile che fosse incisa ma di ciò non abbiamo attestaz. certe
San Marco di Venezia (facciata) .	XIII sec.	– Costantinopoli

IMPOSTE CON BASSORILIEVI

San Zeno di Verona	X–XII sec.	– in parte opera tedesca
Duomo di Trani	1160	– Barisano da Trani
» » Ravello	1179	– » » »
» » Pisa	1180?	– Bonanno da Pisa
» » » (distrutta) . . .	1180?	– » » »
» » »	fine del sec. XII	– Barisano da Trani
Abbazia di S. Clemente a Casauria	fine del sec. XII	– ?
Duomo di Benevento	fine del sec. XII	– ?
S. Giovanni Laterano a Roma . .	1196	– Umberto e Pietro da Piacenza
San Marco di Venezia (facciata) .	1300	– Bertuccio da l'Anguilara, orefice veneto.

Come si vede, le porte incise sono tutte di origine bisantina o eseguite sotto l'influsso dell' arte orientale.

Le imposte di S. Paolo, damaschinate con fili d'oro e d'argento, con le figure che dovevan essere colorite a smalto nelle teste, nei piedi e nelle mani, sono tipiche e di puro carattere bisantino: si avvicinano ad esse in modo speciale alcune imposte di S. Marco a Venezia e quelle della Cappella di Boemondo a Canosa, eseguite quest'ultime da Ruggero d'Amalfi verso la fine del sec. XI.

* * *

Frattanto l'arte romanica — arte prettamente nazionale — si era venuta sviluppando nel nostro paese specie per quanto riguarda la architettura e la scoltura e, per opera degli Ordini monastici, si era fatta conoscere al di là delle Alpi dando luogo a forme stilistiche che si riallacciano a quelle fiorite nella penisola.

L'arte romanica accettò tutto il corredo ornamentale bisantino, ma vi aggiunse del suo i motivi che alla nostra fantasia suggerivano le leggende e i bestiarî in cui si riassume quasi tutto lo scibile dell'età di mezzo: imitazione di forme, ma indipendenza nella rappresentazione naturalistica delle cose, e una più umana concezione della vita.

L'arte ogivale trasporterà poi nel campo decorativo i motivi di cui si sarà arricchita la lussureggiante architettura; archi acuti e lobati, archi rampanti, timpani triangolari, pilastri polistìli, colonnine tórtili, formelle geometriche variamente traforate, pinnacoli con bocciuoli, gattoni che si rincorrono, capitelli infogliati, basi con fogliette protezionali, fiori stilizzati, animali bizzarri in un intrico di girali fogliuti, ecc., una infinità insomma di motivi che eseguiti con minuziosa finezza dànno l'impressione di architetture lillipuziane.

In tema di bronzi però non sempre l'arte romanica fu serva di Bisanzio sino al sec. XII: possiamo ricordare i plutei di bronzo della Cappella di Carlo

Magno ad Aquisgrana (probabile lavoro italiano dell'VIII sec.) e il trono di Dagoberto, ora al Louvre, con alcune parti riferibili al VII ed altre al IX sec. Ma si tratta di opere sporadiche.

È solo nel sec. XII che alcuni artisti indigeni si staccano nettamente dalla soggezione bisantina anche per le opere metalliche: essi arricchiscono le imposte di ornamenti e di figure a rilievo, onde le loro opere si impongono per nuove ricerche di espressione e di valori. Ma sono peraltro tentativi timidi su cui emergono soltanto le imposte di Benevento a noi pervenute (Figg. 69 e 70), imposte nunzie di un'arte nuova, così che nel medioevo possono assumere con diritto l'importanza che le porte bronzee del Ghiberti hanno nella Rinascenza.

Anche quasi tutte le imposte metalliche di fattura indigena non sono di bronzo, ma bensì di rame lavorato a martello e a sbalzo: bisogna giungere alla porta del Battistero di Firenze creata da Andrea da Pontedera (1330-1336) per ritrovare una porta veramente fusa con arte nel bronzo — da maestri veneti — con una tecnica fusoria che si riallaccia alla tradizione romana.

Il Medioevo non produsse statue in bronzo o in rame se non per eccezione (1): ci ha lasciate invece figure animalesche come l'aquila in rame nella Basilica di S. Ambrogio a Milano, opera del sec. VIII o IX, bisantineggiante (Fig. 63-*bis*), come il leone bronzeo di S. Marco (sec. XIII) che ha il suo compagno nel leone collocato sul prospetto del Duomo di Orvieto (opera di Lorenzo Maitani, sec. XIV): produsse invece oggetti di uso sacro e profano quasi sempre di piccole o modeste dimensioni.

Per uso profano gli artisti medioevali fecero in bronzo battenti di porta, coppe, brocche, acquamanili, mortai, oggetti di decorazioni per mobili, chiavi, coltelli, forchette e cucchiai, orologi a peso, gioielli, ecc. (2).

Fra i battenti ricorderemo i due che si conservano nella sacrestia del Duomo di Susa (fine del secolo XII) « incomparabilmente espressivi — dice bene il Melani — nella loro adorabile ingenuità », oggetti davvero caratteristici (Figg. 78 e 79). Conserviamo parecchi esemplari di acquamanili aventi caratteri forestieri: tra questi si ricordano qui i due di provenienza francese (Figg. 76 e 76bis) e quello raffigurante S. Giorgio a cavallo (Fig. 82) di probabile derivazione tedesca: tutti e tre questi bronzi fanno parte della Collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze.

Fra gli oggetti destinati al culto meritano un posto speciale i candelabri e le lampade.

Noi non possediamo *le corone ardenti* del Duomo di Aix-la-Chapelle e di Hildesheim, nè il candelabro di Gloucester a Londra: ma abbiamo qualche buon

(1) Fra queste notevoli i due angeli di rame posti al sommo dei campanili delle Cattedrali di Parma e di Piacenza, il primo nel 1294, il secondo (alt. 2.82) nel 1341 per opera di maestro Pietro Vago.

(2) È opportuno accennare che nelle Fiandre, nei paesi di Francia e di Germania nei sec. XII e XIII fiorì assai, più che da noi, l'industria del bronzo per la produzione di oggetti minuti di uso sia religioso che civile. Dinant-sur-Meuse, diocesi di Liegi, forse ancor prima del sec. XII, si specializzò nella fabbricazione di oggetti di ottone (donde vennero le parole *dinanderie*, *dinants*, *dinandiers*), che furono materia di larghi commerci anche con altri paesi. In Italia la *dinanderie* non fu molto sviluppata.

candelabro tra cui quello del Duomo di Milano, detto anche « candelabro della Vergine » o candelabro Trivulzio, poema bronzeo di grande bellezza che forse non ha l'eguale al mondo. Ha sette braccia portanti ventotto lumi ed è alto sei metri: era arricchito di pietre preziose ora in gran parte perdute (Figg. 84 e 84[bis]).

Il candelabro di Milano, indubbiamente lavoro francese, contemporaneo al frammento di Reims ora al Trocadero (sec. XIII), è superiore ai candelabri del Duomo di Hildesheim (lavoro dell'XI o XII secolo), a quelli del Duomo di Braunschweig (sec. XI) e del Duomo di Essen in Westfalia (sec. XI-XII). Meritevoli di memoria sono pure il candelabro bronzeo del Duomo di Messina e la lampada poligonale di Castiglione Olona.

I nostri Musei posseggono anche piccoli candelieri alle volte semplicemente torniti, alle volte ricchi di decorazioni e di elementi figurativi: havvene alcuni particolarmente bizzarri e sono dovuti quasi sempre a botteghe d'oltre alpe (Figg. 77 e 86).

Notevole è il numero di oggetti come calici, pissidi, reliquiarî, ostensorî, turiboli, croci, bracieri, urne, ecc. sia in bronzo che in rame (qualche volta dorati e adorni di pietre) che si conservano nei Musei, nei Tesori delle nostre Chiese.

A rammemorare solo le cose più significative, citeremo la pisside bronzea dell'Arcivescovado di Torino (sec. XII), la colomba di Frassinoro (sec. XIII) con le ali smaltate a colori, il turibolo di bronzo del Duomo di Verona (sec. XIII), i due turiboli del Museo di Padova (XI o XII sec.) assai inferiori per bellezza al famoso turibolo di Lilla (fine del XII sec. o principio del XIII) con belle decorazioni animalesche nella parte sferica, sormontato da un gruppo di quattro figure.

Opera bronzea che non può essere taciuta qui è il coperchio del Fonte battesimale di Hildesheim (metà del sec. XIII) in cui sono raffigurate le opere della Misericordia.

Del massimo interesse, per quanto concerne l'arte sacra, furono in questi ultimi decennî le Esposizioni tenutesi in parecchie città italiane, Esposizioni che in virtù di acconcie pubblicazioni ne hanno lasciato documenti illustrativi di oggetti non rintracciabili se non attraverso a grandi difficoltà. Ricorderemo l'Esposizione Eucaristica di Milano (settembre 1895), l'Esposizione d'Arte Sacra di Orvieto (1897), l'Esposizione d'Arte Sacra di Bologna (1900), la Mostra d'Arte Sacra di Piacenza (1902), e tante altre che recarono un prezioso contributo alla storia artistica dei sacri arredi.

Delle croci offriamo la riproduzione di quella stazionale appartenente al Duca Bevilacqua (Fig. 85).

Dei reliquiarî diamo qui la figura di alcuni che si conservano a Bologna nella Chiesa Metropolitana (Figg. 87 e 88), nella Chiesa di S. Paolo (Figg. 89 e 90), nella Chiesa di S. Giovanni (Figg. 91 e 92).

Un particolare cenno per l'urna di S. Carlo in S. Domenico a Bologna, e per l'urna della Cattedrale di Grado.

L'arcella di Grado (Fig. 80) contiene le reliquie dei Santi Ermacora e Fortunato: la parte più interessante di essa è il coperchio in cui, a sbalzo, è rap-

presentato — nel mezzo — il Cristo in croce avente ai lati la Madre e S. Giovanni, e ai quattro angoli i simboli degli Evangelisti; nei fianchi, figurano due vergini recanti vasi nelle mani; nella parete frontale sono rappresentati i due Santi.

L'urna di Grado sembra un lavoro frammentario; probabilmente le fascie, che rivelano un'epoca più antica delle figure, appartengono ad altra opera. Contrariamente all'opinione del Caprin, il Costantini attribuisce quest'arcella al secolo XIV.

Di altro carattere è l'urna bolognese (Fig. 93): ideata con reminiscenze gotiche — ed eseguita in ottone e rame — è sorretta da due angeli in bronzo posati sovra due piccoli basamenti.

Quest'opera non regge al confronto con il reliquiario di S. Domenico nella stessa Chiesa, capolavoro di Iacopo Roseto, ma è sempre un'opera notevole del sec. XIV.

Mortaio Valdostano, già nella Raccolta Noussant, Aosta.

Putti dell'altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova.

BRONZI DELLA RINASCENZA E DEL CINQUECENTO

Abbiamo indulto noi pure alla consuetudine che denomina *Arte Medioevale* quella che si sviluppa sino al sec. XIV, ma essa è sostanzialmente erronea.

Come nelle lettere la Rinascenza non incomincia col Petrarca ma con l'Alighieri, e nella pittura non con Masaccio ma con Giotto, così nella scoltura (intendiamo dire anche nell'arte decorativa) s'inizia non con Donatello ma con Andrea da Pontedera detto Andrea Pisano.

Andrea Pisano (1270?-1348) è una pietra miliare della scoltura italiana: nell'arte del bronzo è il maestro degli artisti della Rinascenza.

La porta del Battistero di Firenze è un poema di bellezza, armonioso, chiaro e sentimentale come un ciclo pittorico Giottesco.

La composizione non si scosta dal cánone antico, ma l'arte che anima le storie e le fascie ornamentali è tutta nuova; un'arte in cui la semplicità consente il massimo dell'espressione e il senso naturalistico si accompagna a una serena, larga visione decorativa (Figg. 94 e 96).

Sulle orme di Andrea Pisano operò nel quattrocento Lorenzo Ghiberti per la seconda porta del Battistero di Firenze (Figg. 95 e 97), da cui nel secolo seguente prenderà le mosse il Sansovino per la bella imposta che è nella sacrestia di S. Marco a Venezia.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455), vincendo il concorso per quella porta che doveva essere gemella all'opera di Andrea Pisano (e in esso ebbe a competitori, fra gli altri, il Brunelleschi e Jacopo della Quercia), ebbe agio di creare un'opera stupenda attorno a cui si affaticò per 19 anni: ciò gli valse l'onorifico incarico

della terza porta che è il capolavoro del Ghiberti, perchè in questa l'artista, allontanandosi dal modello di Andrea Pisano, tenta nuove vie, come il bassorilievo pittorico, e raggiunge tale bellezza e perfezione di forme da giustificare il giudizio di Michelangelo per il quale queste imposte Ghibertiane eran degne del Paradiso (Figg. 98, 99 e 100).

Il Quattrocento vanta altre imposte bronzee che meritano di essere ricordate: la porta di S. Pietro a Roma (Figg. 104 e 105), lavoro di sapore arcaico (1) dovuto ad Antonio Averulino detto il Filarete (1400-1472); la porta che chiude l'Arco d'Alfonso d'Aragona nel Castel Nuovo a Napoli, lavoro di Guglielmo Monaco (Figg. 106 e 107); le due porte nella sacrestia vecchia di S. Lorenzo a Firenze, modellate da Donatello (Figg. 101 e 102); il cancello nella Cappella Carafa a Napoli (Cattedrale); il cancello della Cappella della Cintola nel Duomo di Prato, detto dal Müntz « meraviglia delle meraviglie », incominciato nel 1438 dallo scultore fiorentino Tommaso di Bartolomeo detto Masaccio (1406-1457), proseguito nel 1444 dall'orafo Bruno di ser Lapo Mazzei, ed ultimato fra il 1461 e il 1464 da Pasquino di Matteo da Montepulciano (Figg. 108 e 109).

Ricordiamo ancora l'imposta bronzea di Luca della Robbia e di Tommaso di Bartolomeo detto Masaccio alla sacrestia nuova di S. Maria del Fiore; l'imposta della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, opera di maestro Giacomo Ormanni (...?-1518) cui è dovuto anche il cancello bronzeo della Cappella Bichi; i cancelli bronzei della Cappella Malatesta a Rimini, lavoro del già ricordato Masaccio che scolpì anche il portale marmoreo dominante la facciata di S. Domenico a Urbino.

Altro mago del bronzo fu Donatello (1386-1466), la cui opera multiforme è sempre meravigliosa. Noi, per limitarci al nostro assunto, ricorderemo di lui soltanto l'altare di S. Antonio a Padova (Figg. 110-115) da pochi anni ricostrutto sapientemente da Camillo Boito, altare magnifico il cui valore artistico è riassunto bene in queste parole di Alfredo Melani: « Forse nessuna opera scultoria del Rinascimento riunisce tanti pregi quanti ne ha questa di Donatello a Padova; a guardare la quale, il pensiero vola a Giovanni Pisano e a Michelangelo. Tutti i bronzi hanno il fondo lumeggiato d'oro e le statue alcuni accessorî ».

L'elenco dei grandi scultori del Rinascimento, che nel bronzo crearono opere decorative indimenticabili, non finisce qui. Ricordiamo il Vecchietta senese (1412?-1480) che fa per il Duomo di Siena il bel tabernacolo cui Francesco di Giorgio aggiunge gli angeli laterali (Figg. 118 e 119); e il Verrocchio (1435-1488) col monumento a Giovanni e Pietro di Cosimo dei Medici nella Chiesa di S. Lorenzo a Firenze (Figg. 120-123); e Antonio del Pollaiuolo (1431-1498) col monumento a Sisto IV nella Basilica Vaticana a Roma (Figg. 126 e 127); e Giacomo Cozzarelli (1453-1515) con le sue campanule in bronzo nel Palazzo Petrucci a Siena (Figg. 128 e 129).

Altre opere interessanti, di cui ne spiace non offrire le riproduzioni, sono: la lastra tombale di Lorenzo Dati in S. Maria Novella a Firenze (autore il Ghiberti) e quella del vescovo Pecci nella Cattedrale di Siena, attribuita a Donatello.

(1) Le due cartelle, che vi si vedono superiormente, furono aggiunte nel sec. XVII.

La Rinascenza è ritorno al classicismo ma non è rinunzia alle conquiste delle età precedenti, e meno ancora a quel naturalismo che nel medioevo aveva avuto una così gagliarda fioritura. Nel campo ornamentale il Rinascimento conserva molto delle strutture gotiche cui riveste peraltro con nuove forme ispirate ai ricordi classici, e accetta tutto quanto è il patrimonio dell'arte romana che l'Umanesimo, con il culto rinato della civiltà latina e greca, aveva riposto sull'altare della bellezza.

Verismo sposato a un discreto convenzionalismo: forme che risentono l'origine medioeva vicino a forme parlanti la lingua della risorta romanità, e in tale campo la ricchezza dei motivi ornamentali è sbalorditiva. Ornati a candelabro o candelabre — fiori e frutta disposti a ghirlande, a festoni, sorretti da nastri intrecciati vagamente — animali veri e fantastici, sirene terminanti in volute, in fogliami a frappature svariatissime — vasi, pátere, brucáni, istrumenti musicali, armi (elmi, corazze, lance, scudi, mazze ferrate, spade, faretre, ecc.) — stemmi, conchiglie, cornucopie, cartelle, delfini, teste alate, cariatidi, zampe unghiate, anse vascolari, rose, maschere sceniche, figurazioni mitiche, annodature, funi e nastri serpeggianti, putti con ali e senz'ali, che suggeriti dall'arte romana costituiscono una delle forme più originali e diffuse del Rinascimento.

Le sagome poi si arricchiscono di motivi innumerevoli cari all'arte classica: foglie, olive, perle, goccie, ovoli, dentelli, baccellature, strigili; le colonne si adornano, al sommo, di capitelli derivati dalla tradizione latina e di altri nuovi che il genio italico sa produrre con feracità meravigliosa, accostando a forme ornamentali classiche, grifi, aquile, cartelle, scudi, trofei araldici, tutto un tesoro di particolari nuovissimi sbocciati in quell'alba serena di artistica primavera.

Il Rinascimento vanta una falange di bronzisti che si potrebbero partire secondo le scuole regionali; emergono i Veneti (e i Padovani specialmente) che sensibili al gusto orientale seppero, fra l'altro, innalzare l'umile picchiotto medioevo a grande opera d'arte culminata nel sec. XVI.

La Rinascenza adorò il bronzo, ma non ebbe in completo oblio il rame lavorato a sbalzo, che servì di preferenza per gli arredi chiesastici, per una infinità di oggetti in cui era necessario accordare una vistosa apparenza e un piccolo peso. In prova di ciò ne basti far cenno del bellissimo portafuoco in rame conservato nella Chiesa dei SS. Apostoli a Firenze, e della colossale Madonna col Bambino, avente ai lati due devoti, che Bartolomeo Spani detto il Clemente (1468-?) pose sull'alto della facciata del Duomo a Reggio Emilia, maestoso gruppo tutto in lamina di rame e un tempo interamente dorato.

*
* *

Il Cinquecento è il meriggio di quella giornata che ebbe nella Rinascita il suo fulgido mattino: e continuò l'idolatria per il bronzo, adottato non solo in quelle forme di cui la Rinascenza si era compiaciuta, ma in altre nuove, come cappelle, monumenti religiosi e civili, fontane, scolture funerarie, puteali, basi di

porta-stendardi, e in una serie illimitata di cose onde si rese più comune il senso della nobiltà e della raffinatezza.

Grandi artefici ebbe anche il sec. XVI, ma nessuno raggiunse l'altitudine del Ghiberti, del Verrocchio, di Donatello, triade divina che potrebbe essere invidiata dall'antica Ellade.

Il Briosco, il Sansovino, il Leopardi, il Cellini, il Giambologna e tanti altri meno conosciuti ma non meno abili, come i Fonzago di Clusone (dinastia di bronzisti fiorita dal principio del XVI alla metà del XVII sec.), come Bertoldo, Vellano, Cavino, Minello, Mosca, ecc. fecero dono al loro secolo di cose bellissime che adornano superbamente chiese, palazzi, musei e collezioni private: dotati di maggior virtuosità e amanti di più ricercate forme, si allontanarono dalla semplicità dei maestri e, senza avvedersene, consegnarono un'arte già un po' barocca nelle mani dei Secentisti.

Con tutto ciò lo spettacolo che offre la produzione bronzea cinquecentesca è incantevole. Prima di parlar delle porte, ricordiamo il sarcofago bronzeo del Card. Gian Battista Zeno nella Basilica di S. Marco a Venezia, incominciato nel 1505 da Antonio Lombardo e compiuto nel 1515 con il concorso di altri artisti; sopra un cofano decorato di ornamenti e delle statue rappresentanti la Fede, la Speranza, la Carità, la Prudenza, la Pietà e la Munificenza, riposa il Cardinale vestito dei sacri paludamenti, con le membra inerti, abbandonate su morbidi cuscini: opera senza dubbio pregevolissima.

Assai bella e di sapore Ghibertiano della seconda maniera è la porta che il Sansovino eseguì per la sacrestia di S. Marco a Venezia (Fig. 137): ordinatagli nel 1546, costò all'artista molti anni di lavoro (1).

Di Vincenzo Danti Perugino (1530-1576) abbiamo un delizioso sportello d'armadio che si conserva nel R. Museo Nazionale di Firenze (Fig. 136). Il Danti, scultore, fonditore e teorico dell'arte, ha però al suo attivo opere di ben altro valore, come la statua di Giulio III a Perugia e il gruppo « La decollazione di S. Giovanni Battista » che adorna la porta meridionale del Battistero fiorentino.

Il ciclo d'imposte bronzee più grandioso che vanti il sec. XVI è quello dovuto in gran parte al Giambologna per la Cattedrale di Pisa, a sostituire quelle di Bonanno che l'incendio del 1596 aveva rovinate. Diciamo più chiaramente.

La critica odierna correggendo la categorica attribuzione antica ha riconosciuto che il lavoro delle tre porte Pisane, anzichè essere il lavoro di un solo artista, è l'opera di parecchi giovani che il Giambologna aveva chiamati attorno a sè « mettendoli in gara fra loro — come dice il Patrizi — e suscitando quel senso di emulazione che è e fu sempre una delle molle più potenti al fare ».

La direzione spettò al Giambologna che ebbe validi aiuti in Raffaello Pagni, Pietro Francavilla e Pietro Tacca, Giovanni Caccini e Gaspare Mola, An-

(1) A Venezia si deve ricordare anche la chiusura bronzea dorata e inargentata, che custodisce le reliquie di S. Rocco nel Tesoro omonimo, opera eseguita da Bernardino de' Morati nel 1532.

gelo Serani e Gio. Catesi, Antonio Susini e Gio. Bandini detto Giovanni dell'Opera. Fonditore fu il Padre Domenico Portigiani cui successe Angelo Serani.

Il lavoro delle tre porte bronzee (la centrale misura m. 6.80×3.44; ciascuna delle laterali m. 4.85×3.66) procedette con tanta celerità che nel 1598 esse venivano collocate nella loro sede (Figg. 138-142).

La composizione delle porte Pisane deriva, come al solito, dalla struttura lignea: i pannelli trattati a bassorilievi, sovente assai fini — specie quelli della porta principale — sono contornati da fascie alle quali gli artisti appesero una incredibile dovizia di fiori e di frutta, donde sbucano uccelli canori e piccole testoline incuriosite; in altri scomparti, entro nicchie o cartelle, figurano personaggi biblici, animali simbolici, tra lo svariare di stemmi, di angeli, di maschere, di ornamenti genialissimi che completano la triplice opera decorativa, « esempio raro di ricchezza non comune, di fantasia feconda, di immaginazione fantasiosa ».

Si potrà discutere il valore di certi pannelli decorativi, ma non si può non riconoscere la superba bellezza delle fascie floreali ove le foglie, i fiori, le frutta, trattati a tutto rilievo, sono di una singolare efficacia ricordante non da lontano i fregi insuperabili di Lorenzo Ghiberti.

Benvenuto Cellini (1500-1571), artista finissimo, anche nella scultura monumentale non potè mai nascondere la sua anima di orafo squisito, che del resto racchiuse il merito più vero della sua attività. Sia che esso modelli la base del Perseo (Fig. 145) o la Ninfa di Fontainebleau, o tanti altri oggetti in cui emergono le sue doti di cesellatore e di medaglista, è sempre l'orafo abile e delicato che si appalesa in un'arte paziente, donde presero il volo molti dei più insigni artisti fiorentini.

Le fontane: tema bellissimo che il Cinquecento trattò con quella signorilità che fu una delle sue doti caratteristiche. Dalla fontana bronzea del *Nettuno* del Giambologna a quelle di Loreto non corrono molti anni, ma si susseguono tipi diversi, creazioni originali che meritano di venire ricordate anche solo di sfuggita.

Il *Nettuno* di Bologna eseguito fra il 1563 e il 1566 è forse la più bella fontana monumentale che abbia prodotto non solo il Cinquecento ma tutta l'arte italiana: il Giambologna che vanta al suo attivo possenti fontane come quelle di Boboli e di Pratolino, qui ha foggiato il suo capolavoro non solo per la maestà, la bellezza plastica del gigante, ma per l'armonia decorativa della base ove tutto, ornamenti e figure, è modellato con larghezza e con la visione sicura dell'effetto scenico (Fig. 146).

Altra fontana caratteristica è quella detta « delle Tartarughe » a Roma, disegnata da Giacomo della Porta nel 1585 ed eseguita per le figure in bronzo da Taddeo Landini di Firenze (Figg. 149 e 150).

Nella serie delle basi, dei lampadarî, dei candelabri, il Cinquecento offre numerosi capolavori.

Tutti conoscono le basi porta-stendardi in Piazza S. Marco a Venezia (Figg. 154-157), dovute ad Alessandro Leopardi, in cui noi insistiamo a vedere, checchè piaccia ad altri, uno scultore-orafo capace di modellare e cesellare opere

assai fini e non già di sostituirsi al Verrocchio, ciò che esigeva penne idonee a ben più alti voli.

Fra i lampadarî, ricordiamo quello della Basilica della Santa Casa di Loreto eseguito fra il 1547 e il 1550 da Aurelio Lombardi (Fig. 143): il lampadario della Cattedrale di Pisa detto « La Lampada di Galileo », opera fusa nel 1585 e terminata nel 1587 da Vincenzo Possenti o Possanti, su disegno e modello di Battista Domenico Lorenzi fiorentino (Fig. 144).

Tra i candelabri o torcieri, facciamo menzione dei più famosi: i due nella Chiesa di S. Giorgio Maggiore a Venezia (Fig. 165) attribuiti a N. Roccatagliata genovese (1596) — quello notissimo nella Basilica del Santo a Padova che vanta il nome di Andrea Briosco detto il Riccio (Figg. 158-161) — i due candelabri di Annibale Fontana nella Certosa di Pavia (Figg. 169 e 170) — lo stupendo torciere di Valerio Cioli, alto m. 1.60, nel R. Museo Nazionale di Firenze (Figg. 166-168) — i due candelieri del Museo Civico di Bologna modellati dal Giambologna (Fig. 171) — il piede di croce posseduto dai Principi Hercolani, ammirato nell'Esposizione d'Arte Sacra a Bologna del 1900 (Fig. 172).

Nel novero delle opere bronzee di maggiore mole che creò il sec. XVI, ricordiamo i celebri puteali nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia, l'uno recante la data 1556 e dovuto a Nicola de' Conti (Fig. 151), l'altro con l'anno 1559, lavoro di Alfonso Alberghetti (Fig. 152).

Nè può essere dimenticato qui il bel ciborio di bronzo nella Chiesa Parrocchiale di Ponte Valtellina, opera grandiosa ben composta nella sua ossatura architettonica e decorata con molto buon gusto di ornamenti e di figure, eseguita nel 1579 dai fratelli Innocenzo e Francesco Guicciardi da Ponte.

Di altri due tabernacoli occorre anche far menzione: quello della Certosa di Pavia — incominciato nel 1567 da Ambrogio Volpi da Casale e terminato nell'anno seguente — e quello della Chiesa di S. Maria di Bergamo eseguito dal Frasconi nel 1560.

Il Quattrocento e il Cinquecento amarono anche le piccole cose in bronzo come, ad esempio, le placchette e le medaglie in cui emersero le scuole dell'Italia Settentrionale e specialmente quelle di Padova e di Venezia. Nell'Alta Italia in questo campo ebbero fama parecchie botteghe che con il concorso di artisti veramente insigni dettero all'arte opere nobilissime.

A Verona, fra gli altri, lavorarono il Pisanello e Matteo de' Pasti; a Venezia, Gentile Bellini, Giovanni Boldù, Antonio Erizzo; a Padova, Andrea Bellano, Ermes Flavio de Bonis, Andrea Briosco detto il Riccio, Gio. Maria Mosca, Lodovico Leoni detto il Padovanino; a Vicenza, Valerio Belli detto il Vicentino.

E nelle altre città nostre non mancarono artisti di valore che gareggiarono per un conteso primato; e così a Milano troviamo il Caradosso; a Parma Gianfrancesco Enzola, Francesco Bonzagni e Lorenzo Fragni; a Ferrara Antonio Marescotti, Baldassare Estense, Bono Ferrarese e Jacopo Lixignolo; a Ravenna un Severo; a Mantova Cristoforo di Geremia, Gian Marco Cavalli e Sperandio Me-

lioli; a Brescia Fra Antonio Bresciano; a Firenze Benvenuto Cellini, il senese Pastorino, il Filarete, Agostino di Duccio, Bertoldo, il Sansovino, Leone Leoni, ecc.; a Roma Gian Cristoforo Romano, Pietro Paolo Galeotti; ed altri ancora disseminati nella penisola i cui nomi dobbiamo omettere per brevità.

Altra particolar simpatia dei secoli XV e XVI fu quella delle serrature ornate e dei picchiotti di porta; e in tale produzione si distinse ancora Venezia che seppe creare bronzi davvero pregevoli per la trovata concettiva e per la squisita esecuzione. Ma anche altre città — come Reggio, Modena, Bologna, Verona, ecc. — abbondarono di artistici picchiotti che, un tempo adornamento di ricche porte lignee o bronzee, andarono in gran parte dispersi per l'incuria dei signori e per l'ingordigia degli antiquarî.

Uno dei più eleganti picchiotti cinquecenteschi che si conoscano è senza dubbio quello che adornava il Palazzo Loredan (ora nell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), di un gusto che ci richiama all'arte del Vittoria. Il motivo del Nettuno fiancheggiato dai cavalli marini fu ripetuto più volte, anche con leggere varianti, come si vede nell'esemplare della Raccolta Mylius da cui lo riproduciamo (Fig. 181); esso misura m. 0.39 d'altezza.

Pure della Raccolta Mylius è il grazioso battente che con giustezza Andrea Balletti (1) attribuisce a Prospero Clementi (Fig. 182): un'amabile sirena è nel mezzo, e le due parti della coda bipartita si rialzano ai lati congiungendosi sul capo per formare anello (alt. 0.24); ricorda il picchiotto che un tempo pendeva al portone della casa Fossa a Reggio Emilia.

Riproduciamo altri battenti dei Musei di Firenze, Padova e di Torino.

Appartengono pure ai secc. XV e XVI taluni bronzi bizzarri che sono deliziose cosettine a sè, come bozzetti plastici in cui l'artista fa sfoggio di una trovata geniale, di una linea nuova, di una acuta osservazione naturalistica. Il Giambologna fu gran signore nel creare questi bronzetti dei quali alcuni si possono ascrivere fra le cose più belle e curiose della sua multiforme attività (Fig. 185, 186 e 209).

La Rinascenza e il secolo che ne seguì produssero, come già si disse, un numero immenso di piccoli oggetti bronzei: calamai, campanelli, vaschette, mesciacqua, piatti, gettoni, sigilli, saliere, anfore, vassoi, giojelli; e non trascurarono bronzi più importanti come bracieri, candelabri, candelieri, lampade e lucerne, ciborî, carrucole per pozzi, alari, mortai, bardature per cavalli, ecc.; e in ognuna di queste opere, anche in quelle più modeste, lasciarono il segno gentile di quell'età fortunatissima.

I piccoli bronzi dei due periodi che abbiamo ora illustrati brevemente, sono sparsi in musei, in collezioni italiane e straniere: fra i musei nostri è doveroso rammentare, perchè meno nota ai più, la Regia Galleria Estense che, già posseditrice di buoni bronzi antichi, si è da poco arricchita di alcuni pre-

(1) *La collezione Giorgio Mylius di battenti in ferro ed in bronzo.* XX Tavole in Eliotipia. Note illustrative di Andrea Balletti, Milano, 1905.

gevolissimi oggetti a noi restituiti dalla Nazione Austriaca. Bastino al ricordo i due alari attribuiti al Vittoria che sono senza dubbio lavori di primissimo ordine, degni di figurare in qualunque museo. Nè può essere taciuta qui la interessante Raccolta del Cav. Arturo Minozzi, di Napoli, specializzatosi nei bronzetti figurativi, molti dei quali di incomparabile pregio.

Faremo menzione da ultimo di certe lucerne cinquecentesche veneziane (lucerne o brucia-profumi?), delle quali qualche buon esemplare si conserva a Firenze nel Museo del Bargello (Collezione Carrand), e a Venezia nel Museo Civico Correr. Per lo più di forma cilindrica, hanno parti piene finemente rabescate e parti in traforo che ricordano assai da vicino certi bronzi orientali: sono oggetti molto eleganti e attendono ancora lo studioso che ne scopra la loro vera destinazione (Figg. 210-212).

Frammento di candelabro nella R. Galleria Estense.

Mortai del Sei e Settecento nel Museo Artistico-Industriale di Roma.

BRONZI DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

L'attingere l'ispirazione alle pure fonti classiche non impedì negli anni aurei lo svilupparsi di personalità artistiche che seppero creare opere belle raggiungendo il nuovo con mezzi minimi, senza sforzo, senza enfasi, in una serenità degna quasi dei tempi pericléi.

Già si è veduto come nell'ultimo Cinquecento gli artisti si fossero dati a forme più involute moltiplicando gli ornamenti, gonfiando le cartelle, arricchendo le sagome di motivi innumerevoli onde la sobrietà del buon Rinascimento non era più che un lontanissimo ricordo.

Il Seicento perde l'antica serenità e, per il dogma impostosi di *meravigliare*, si obbliga a uno sforzo continuo che conduce a un'arte magnificamente ricercata, soffusa di una sensibilità nuova, tutta a contrasti, ampollosa spesso, talvolta delirante, in cui la scoltura tende a sostituire la finalità pittorica a quella finalità plastica che era stata il canone assoluto della buona arte Cinquecentesca.

Veniamo così all'arte barocca che, intesa come degenerazione dell'arte classica, riunisce in sè tanto il sec. XVII come il sec. XVIII: ma poi che l'arte di questi due secoli ha caratteri differenti, specie nel campo decorativo, è utile considerarli a parte e discorrere prima del *Seicento* delirante ma sempre italiano, e poi del *Settecento* spesso influenzato dall'arte francese.

L'arte del Seicento si può riassumere in un nome: *Gian Lorenzo Bernini*. Questo incomparabile artista, che può dirsi a ragione il Michelangelo del sec. XVII, amò il bronzo sia per la statuaria come per le opere decorative. Dovendo necessariamente tacere delle opere di arte pura, ricorderemo prima di tutto del Bernini il famoso Baldacchino e la Cattedra di S. Pietro.

Il Baldacchino, incominciato nel 1625 per incarico di Urbano VIII, ebbe termine nel 1633: misura m. 28 circa di altezza; è un'opera singolare per la idea nuova grandiosissima che l'ispirò, e per la magnificenza delle forme, dei particolari decorativi (Fig. 213).

La Cattedra di S. Pietro, voluta da Alessandro VII, ebbe principio nel 1656 e fine nel 1665 (Fig. 214). Indubbiamente la composizione è scenografica, ma le masse sono ben proporzionate all'ambiente (si rifletta che i Dottori sono alti cinque metri), e nel loro equilibrio, nel loro giusto valore dànno un senso di armonia che nessun altro artista, all'infuori del Bernini, avrebbe saputo raggiungere.

Passando volutamente dal colossale al minuscolo, giova ricordare i quattro piccoli mascheroni di bronzo che il Bernini modellò per la sua carrozza: per queste maschere di deliziosa fattura (alte m. 0.15), ora conservate in Casa Giocondi a Roma, si può consultare il Fraschetti nella sua opera sul Bernini.

Il Seicento attorno al sole dell'arte vide brillare successivamente tante stelle più o meno grandi, la cui luce peraltro fu quasi sempre il riflesso del maggiore astro.

Fra i contemporanei, in relazione al nostro assunto, occorre ricordare prima degli altri Francesco Mochi da Montevarchi (che anzi lo precedette alquanto in linea di tempo), autore dei due gruppi equestri Farnesiani di Piacenza, i più bei gruppi equestri che vanti il sec. XVII ed anche quello che viene poi.

Non ci diffonderemo a parlare dei due grandiosi cavalli — enfatici nella loro esuberante vitalità, ma senza dubbio solenni e superbamente decorativi — su cui cavalcano con dignità regale Alessandro e Ranuzio Farnese, come se fossero due imperatori romani: e neppure diremo dei quattro bassorilievi che adornano le basi — più che bassorilievi, colossali placchette — i quali per la serenità delle composizioni, per la squisitezza della fattura sono forse le cose più belle dei due monumenti.

Ne piace solo far cenno dei putti reggenti le cartelle araldiche sugli zoccoli delle basi, e degli stemmi — sorretti pure da putti — che si incurvano sotto le cornici dei piedestalli, dominando le iscrizioni bronzee che si sviluppano sulle testate ricurve: opere veramente geniali e di grande bellezza decorativa (Figg. 215-222).

Il Seicento (e naturalmente il secolo successivo) profuse il bronzo nei monumenti, negli altari, nelle decorazioni delle cappelle, dei palazzi, foggiando col bronzo tante cose, come porte, cancelli, pulpiti, parapetti, balaustrate, urne, cófani, sportelli, vasi, secchielli, anfore, campane, orologi, ordigni bellici, arredi sacri, ornamenti per la decorazione mobiliare, oggetti destinati al lusso ed anche alla modesta vita comune.

Il ricordo solo delle chiese e dei palazzi di Roma spiega ed illustra questi accenni meglio di qualunque più diffusa descrizione.

Parliamo delle porte e dei cancelli.

Il ciclo delle porte Lauretane, che fu iniziato nel sec. XVI, rientra, per lo stile, nel Seicento di cui ora parliamo.

Eseguito in parte dai fratelli Lombardi e in parte dai loro allievi, è un complesso di opere bronzee assai notevole, pur derivando da una scuola la quale, benchè abbia molto operato, è poco conosciuta.

Da Antonio Lombardo, figlio di Pietro, nacquero i figli Aurelio, Lodovico e Girolamo i quali, dopo aver parecchio lavorato in Ferrara e altrove, verso il 1550, guidati da Antonio Calcagni, fondarono la scuola e fonderia di Recanati, onde si arricchirono di insigni opere bronzee i principali centri Marchigiani.

Le tre grandi porte della Basilica Lauretana sono dovute ai seguenti artisti:

porta maggiore, o centrale, opera di Antonio di Girolamo Lombardi e figli (Fig. 223);

porta a destra, o a tramontana, opera di Tiburzio Vergelli (Fig. 224);

porta a sinistra, o a mezzogiorno, lavoro di Antonio Calcagni, Sebastiano Sebastiani, Tarquinio Jacometti (Fig. 225).

Abbiamo poi altri bronzi dovuti a questa alacre bottega, che meritano di essere ricordati, benchè appartengano al secolo precedente:

tabernacolo in bronzo nel Duomo di Milano (1556-1560) – Aurelio, Girolamo e Lodovico Lombardi;

tabernacolo in bronzo nella Cattedrale di Fermo (1571-1573) – Girolamo e Lodovico Lombardi;

le quattro porte in bronzo della Santa Casa (1568-1576) – Lodovico, Gerolamo e allievi;

pala bronzea d'altare nella Cappella Massilla della Basilica di Loreto (1577-1582) – Calcagni e Vergelli (Fig. 238).

In tema di cancelli, degno di menzione sopra gli altri quello che è nel presbiterio della Cappella del Santo a Padova (Fig. 226), lavoro di Camillo Mazza, 1661 — notevole quello nella Basilica di S. Gaudenzio a Novara, composto con larghi motivi e con fogliami e rose di ottimo effetto (fine del sec. XVII, v. Fig. 227) — da ricordarsi il cancello di Pescocostanzo attribuito a Francesco ed Ilario di Sante di Rocco. Si ricollega stilisticamente ai precedenti il cancello nella Cappella o Tesoro di S. Gennaro a Napoli, opera di Cosimo Fonzaga (1591-1678) e fra i bronzi secenteschi più caratteristici dell'Italia Meridionale (Fig. 228).

Altre opere è doveroso indicare agli studiosi: i due pulpiti in Santa Maria Maggiore a Bergamo, lavoro di Gio. Antonio Barca, in cui il parapetto appendice ai pulpiti venne fuso e cesellato nel 1609 da Camillo Dal Capo (Fig. 229).

Ottimi bronzisti furono verso la metà del Seicento, a Brescia, i Carra (dei quali il migliore fu il padre Giovanni) che decorarono con marmi e bronzi tabernacoli, pulpiti e tribune di chiese, lasciando pregevoli cose, oltrecchè in Brescia, nei paesi della provincia, Gandino, Clusone, San Martino di Leffe, e altri luoghi.

Anche il Seicento è ricco di candelabri, senza contare quelli che per composizione, per sviluppo decorativo, per fattura, pure appartenendo cronologicamente

al secolo anteriore dovrebbero per ragioni di stile essere assegnati con più diritto forse al sec. XVII.

La Chiesa di S. Eustorgio a Milano ha due bellissimi candelabri in bronzo che risalgono al 1653: candelabri secenteschi conserva la Chiesa di S. Giorgio Maggiore a Venezia con angeli che si abbracciano alle basi costituite da tre volute (Fig. 243); altri oggetti preziosi sono i due candelabri del Vittoria già nella Cappella del Rosario ai SS. Giovanni e Paolo a Venezia ed ora nel Museo Civico (Figg. 244-246) e il torciere magnifico della Chiesa della Salute a Venezia dovuto all'arte di Andrea di Alessandro Baruzzi (Andrea Bresciano) discepolo del Vittoria (Fig. 242).

Grandiosa opera che onora il primo Seicento è il Fonte battesimale di Loreto modellato e fuso (1600-1607) da due valorosi allievi della scuola di Recanati, Tarquinio Vergelli e Sebastiano Sebastiani (Fig. 233) i quali, come già dicemmo, dapprima collaborando coi maestri Lombardi e poi operando da soli, dotarono di molti bronzi cospicui le chiese marchigiane: e in questo genere di lavori ricordiamo altri Fonti battesimali derivati dalla stessa bottega, cioè quello della Chiesa di Recanati (1621), opera dei Jacometti, e quell'altro della Parrocchiale di Osimo (1627-1629) pure dovuto agli stessi scultori recanatesi.

Parecchie sono le fontane che il Seicento vide elevarsi sulle belle piazze italiche: la fontana in Piazza della Madonna a Loreto (Fig. 231), architettura di G. Fontana e C. Maderno, bronzi dei fratelli Jacometti (1619-1620) — la fontana detta « *dei Galli* » pure a Loreto, ancora opera dei Jacometti (Fig. 230), che con l'aiuto del Vitali produssero fra il 1619 e il 1621 la bella fontana di Faenza (Fig. 232).

Il Seicento accetta tutti i motivi cinquecenteschi ma li vede e li sente attraverso una sensibilità nuova; e così li trasforma, li seleziona secondo il mutato sentimento, dando a ogni forma un sapore caratteristico che è quello della nuova epoca d'arte.

Ma il Seicento vi aggiunge anche motivi suoi che contraddistinguono il novello stile, come le pergamene, le cartelle, le conchiglie difformi, le pelli drappeggiate, le raggiere, le palme, i putti che pendono dalle cornici quali grappoli dai tralci, in una parola tutta quella fantasiosa esuberanza di forme che costituisce il carattere vero del periodo barocco.

Noi non abbiamo avuto, come la Francia, la bella quadriade costituita da Giovanni Bérain, Giovanni Lepautre, Bernardo Toro di Tolone e Daniele Marot, che eternasse in tanti disegni gli infiniti aspetti della decorazione secentesca; abbiamo avuto però parecchi artisti che con la matita, col bulino, ci han fatto conoscere qualcuna delle faccie del meraviglioso poliedro barocco italiano; e, in compenso, non fummo scarsi di bronzisti, operanti in città e borghi, ai quali si debbono opere spesso squisite che non di rado rimasero finora quasi sconosciute.

Ai nomi già riferiti si può aggiungerne altri:

Pietro Tacca di Massa (1577-1640), di cui già si è discorso parlando del Giambologna, e Tiziano Aspetti di Padova (1565-1607), creatori di ottimi bronzi,

tra cui, importanti per il nostro tema, i bellissimi alari che si conservano nel Museo Nazionale di Firenze (Figg. 240 e 241); Gerolamo Campagna veronese (1552-1623), discepolo ed emulo del Vittoria; Antonio e Giacomo Colturi, valenti cesellatori alla Basilica Antoniana di Padova; Gian Batt. Censori di Bologna (1550-1640); Gerolamo Lucenti di Roma, collaboratore frequente del Bernini; Ippolito Occelli di Niello Belbo; e Simone Boucheron di Torino (?-1681) che educò all'arte i Cebrano ed i Bianchi.

Il Seicento accrebbe la mania di ornare di bronzi i mobili e non solo quelli d'arte (come già aveva fatto il Cinquecento, arricchendoli anche di smalti, di pietre rare, di cristalli incisi, di marmi preziosi e di miniature), ma anche i mobili appena sovra il comune; onde abbiamo una bella fioritura di maniglie, pendagli, pomoli, bocchette e teste di chiavi, ornamenti angolari, piedi, ecc., un complesso insomma di motivi che, pur riferendosi a un'arte ridotta, non cessa però di essere arte e talvolta finemente sentita.

Artefici ignoti si specializzarono nella produzione di questi bronzi modesti che si riprodussero in seguito moltiplicandosi un po' banalmente sino a noi: bronzi modesti, abbiamo detto, ma da prendersi essi pure in considerazione, perchè in realtà non è poi cosa tanto semplice il modellare una maniglia che sia robusta, bella e pratica ad un tempo, cioè anche comoda per la mano che la deve afferrare e, fusala, cesellarla con garbo, facendone un oggetto, un ornamento gentile.

Questi bronzisti oscuri si occuparono anche di altre cose, come maniglie a saltarello per porte, scatole e bandelle di serrature, braccetti e congegni di finestre (cremone); e poi alari, impugnature di palette e molli da fuoco, paraceneri, tagliacarte, calamai, campanelli, bugie, smoccolatoi, ecc. (1).

* * *

Per ciò che concerne l'arte applicata, a partire dalla seconda metà del secolo XVII è consuetudine riferire le nostre opere agli stili dei Luigi, stili che ebbero un innegabile influsso anche in Italia, ove subirono peraltro quegli adattamenti che imponevano i diversi gusti regionali.

Stile Luigi XIV (1643-1715). — L'arte che sotto Luigi XIII (1610-1643) era divenuta pesante, monotona, improntata sovratutto al greve gusto fiammingo, sotto Luigi XIV si fa più varia, maestosa, teatrale, di sapore prettamente francese.

(1) Una singolarità della regione ligure è l'uso assai antico di rivestire spesso le porte esterne dei palazzi con lamiere di ferro fissate mediante chiodi disposti a triangoli, a losanghe e in altri modi.

Nel Seicento, per dare maggiore ricchezza alle porte, si sostituiscono i chiodi di ferro che corrono lungo i margini, con chiodature di bronzo, messe su bende rialzate, dapprima a punta di diamante e poi tornite a pallottola, a ghianda, ecc.; di regola queste chiodature bronzee riposano su lastrine di ferro quadre sagomate che, in progresso di tempo, si allungano presentando contorni caratteristici.

Dominano questo periodo i nomi di Carlo Le Brun, Andrea Le Nôtre, Gio. Berain, Filippo Caffieri (1), Francesco Girardon, Andrea Boulle, per tacere di altri: i mobili, gli oggetti d'arredo di questo stile, spesso intarsiati di tartaruga e di metalli, o arricchiti di ornamenti bronzei, sono ovunque famosi.

Stile Reggenza (1715-1723). — È un periodo di transizione il quale apre la via allo stile fine, irrequieto e pur magnifico che prende il nome da Luigi XV. I maestri di questo periodo sono Antonio Watteau, Claudio Gillot, Robert De Cotte, Cressent, ecc.

Stile Luigi XV (1723-1774). — Molti furono gli artisti che si distinsero in quest'epoca, ma su tutti primeggiano Gilles Marie Oppenord, Tommaso Germain e Giusto Aurelio Meissonnier torinese.

Il Beltrami ha rilevato acutamente quanto abbiano influito sul Meissonnier i ricordi delle opere barocche piemontesi dovute al Guarini ed al Juvara (2).

Per avere una idea esatta di questo stile occorre vedere Versailles: trofei in bronzo che allietano le pareti marmoree — cariatidi e fogliami in bronzo che decorano i camini — di bronzo le ghirlande di fiori che arricchiscono le lesene — di bronzo gruppi, vasi, sfingi adornanti le grandi terrazze, i sontuosi giardini; senza contare i bronzi dorati profusi nei mobili e sparsi ovunque con inaudita magnificenza.

Lo stile Luigi XV fu prodigo del bronzo, oltrecchè nei mobili e negli oggetti di ornamento (vasi, candelabri, pendole, ecc.), in tante piccole cose minute in cui la genialità dell'artefice spesso ha saputo creare una deliziosa opera d'arte. A chi voglia approfondire lo stile Luigi XV è indispensabile la conoscenza dei disegni di Boucher e di Babel che sono una miniera vastissima da cui tutti possono apprendere con vero beneficio (3).

Stile Luigi XVI (1779-1792). — Lo stile di questo periodo tende alla semplicità romana, rimessa in onore dalle scoperte di Ercolano e di Pompei e prelude in qualche modo all'avvento del neo-classicismo.

Buon divulgatore dello stile Luigi XVI fu da noi Edmondo Petitot che dimorò a lungo quale architetto presso la Corte di Parma; Benigno Bossi mila-

(1) Non può tacersi che i Caffieri, come i Cucci, sono di origine italiana; essi costituirono in Francia una dinastia di bronzisti ai quali l'arte francese deve molta gratitudine. Fu Filippo I, di Sorrento (1634-1716), a espatriare; il figlio Giacomo (1678-1755) fu celebre, oltrecchè per le stupende cornici bronzee da specchio che egli modellò su disegni del Gabriel, per tanti altri bronzi segnati dalla sua firma. Altro celebre bronzista fu il figlio di Giacomo, Filippo II (1714-1774). La fama dei Caffieri si ricollega principalmente a quella di Gian Francesco Oeben (fioriva tra il 1754 e il 1761), ebanista, maestro del mobile sotto il regno di Luigi XV.

(2) Per una giusta estimazione del Meissonnier (1693-1750) v. l'*Oeuvre de J. A. Meissonnier*, e inoltre: Rouvier - *Recueil des oeuvres de J. A. Meissonnier*, Paris, senza data.

(3) Il Boucher produsse una infinità di disegni cui si ispirarono spesso gli ornatisti del suo tempo. Le opere principali sono: *Le premier et le second livre de fontaines*, *Le livre de cartouches*, ecc.

Di P. F. Babel abbiamo: *Différents compartiments d'ornaments, cartouches décorés de fontaines ou de jardins; Cartouches accompagnés de supports ou de trophées; Cartouches nouveaux; Cartouches pittoresques, fontaines en forme de cartouches; Fontaines decorées*, ecc.

nese incise del Petitot parecchie composizioni che fanno fede di un'alacre fantasia se non di un gusto artisticamente superiore (1).

L'influenza francese presso di noi fu innegabile sul finire del sec. XVII e durante il XVIII sec., specialmente nell'arte decorativa. Mentre il Beaumont faceva scuola a Torino, a Roma operavano artisti di Francia quali il Monot, il Fremin, il Le Gros, il Théodon, sotto la guida del Padre Pozzo, per l'altare di S. Ignazio nella Chiesa del Gesù, e per quello di S. Luigi nella Chiesa di S. Ignazio. Chi poi non rammenta l'attività del Puget in Italia?

Arte barocca italiana dunque ma sensibilizzata dal gusto francese: in tale servitù stilistica, le varie regioni nostre (Venezia, Genova, Torino, ecc.) giungono ancora peraltro a differenziarsi con forme loro caratteristiche. Anche in questa epoca vantiamo ottimi bronzisti.

Degni di menzione Simone Duguet (fioriva attorno al 1790) col figlio Giovanni, di Torino — Francesco Ladetto o Ladatte (1745-87) pure di Torino; e già abbiamo ricordato il Meissonnier che, come si scrisse, mietè allori in Francia alla Corte di Luigi XV.

Le opere d'arte in bronzo di quest'epoca sono infinite, ma fra esse mancano quelle aventi la grandiosità di epoche anteriori.

Poche le porte bronzee: noi riproduciamo qui una delle piccole porte nella Cappella di S. Filippo in S. Gerolamo della Carità a Roma: risale al primo quarto del sec. XVIII, e fu eseguita probabilmente da Camillo Rusconi su disegni di Filippo Juvara (Fig. 253).

Meritevole di nota l'altare di S. Francesco di Paola in S. Andrea delle Fratte a Roma, dovuto all'architetto Filippo Barigioni, in cui le colonne scanalate, i capitelli, le basi e il paliotto della mensa sono adorni di bronzi eleganti nella loro aristocratica sobrietà (Figg. 254 e 255).

I cancelli bronzei abbondano nel Settecento: tra i più conosciuti, e anche fra i più caratteristici, sono senza dubbio quelli che si ammirano nella Loggia del Sansovino e nella Scuola di S. Rocco a Venezia: il primo fu eseguito nel 1734 da Antonio Gaj (Fig. 256), e il secondo fu compiuto nel 1756 da Giuseppe Filiberti di Piacenza, coadiuvato dal figlio (Figg. 257-259).

Magnifica opera che onora l'arte italiana è la grandiosa balaustrata, interrotta da candelabri alle cui basi si aggrappano angeli vaghissimi, posta innanzi all'altare di S. Ignazio nella Chiesa del Gesù a Roma. Anche di questo lavoro, come di tutta la Cappella, la concezione fu di Andrea Pozzo, il quale ebbe ad interpreti i parecchi artisti che lo aiutarono nell'ingente fatica. Ci piace ripeterlo: opera stupenda, di una lussuosità sfolgorante, come forse lo stesso Bernini non avrebbe saputo imaginare (Figg. 260 e 261).

(1) *Suite des vases tirée du cabinet de Monsieur Du Tillot Marquis de Felino Ministre etc. et gravée à l'eau fort d'après les dessins originaux de Monsieur le Chavalier Ennemond Alexandre Petitot Premier Architecte etc. par Benigno Bossi Stucateur de S. A. R. l'Infant Duc de Parme* etc. – Milano, Gioachino Bettalli, Via del Cappello, N° 4031.

Il Petitot ha anche una serie di tavole intitolata *Mascarade à la Grecque*, incisa pure dal Bossi.

E veniamo a parlare del rame, che anche nei secoli XVII e XVIII ebbe qua e là il suo impiego nelle opere d'arte.

Uno degli esempî più caratteristici è il triplice fanale di comando della galera di Andrea Pisani — tutto in rame, con figurine bronzee, e anticamente dorato — sostenuto da una base formata di due cornucopie in legno scolpito. Questo interessante cimelio, alto circa m. 4.00, ora nella Cà d'Oro a Venezia, secondo il Nebbia ci richiama all'arte di Antonio Gaj (Fig. 262).

Altri fanali analoghi di navi ammiraglie conserva Venezia: quello di Francesco Morosini, ora nella Sala del Peloponnesiaco al Museo Correr — quello Contarini nel palazzo Giovannelli al Ponte di Noale — il fanale nel palazzo Gradenigo a S. Simeone Piccolo (Fig. 265) — il bel fanale di vascello della metà del Settecento, alto 6 m. circa, nel palazzo Papadopoli a Canal Grande (Fig. 263) — il fanale di comando dell'ammiraglio Angelo Emo nel palazzo Albrizzi a S. Casciano (Fig. 264).

Da noi il rame, se ebbe impiego nell'arte decorativa, non lo ebbe su larga scala per foggiare figure in sostituzione del bronzo.

Se togliamo la colossale statua, ma non bella, di S. Carlo Borromeo ad Arona, alta m. 23.40 (eseguita da Siro Zanelli di Pavia e B. Falconi di Lugano, su modello di G. B. Crespi detto il Cerano, nel 1624), non sapremmo quale altro esempio indicare del genere.

Altrove non fu così. In Francia la tradizione di fare statue anche grandi in rame martellato continua tuttora. Tra le opere moderne più importanti in questo genere d'arte, ricordiamo: le statue poste alla base della « freccia » di Nôtre Dame, eseguite su disegni del Viollet-Le-Duc dal Monduit — la *Gloria* coronante la Tomba di Paul Baudry al Cimitero di Père-Lachaise, dovuta ad Antonin Mercié — la statua di S. Michele collocata sulla cuspide di Monte S. Michele, lavoro del Frémiet.

Ma il metallo che anche gli artisti nostri del Settecento predilessero è il bronzo: il bronzo, di cui, oltre comporre vasi, trofei, lampadarî, candelabri da altare, da *console* e da muro, balaustrate, picchiotti, e una infinità di cose richieste sia dal lusso che dalle molteplici comodità della vita, guernirono carrozze, lettighe, mobili, pendole, specchiere, armi, ecc., quanto insomma si prestava a ricevere abbellimenti d'arte secondo il gusto di quella età.

Le molte figure, che illustrano questo periodo dell'arte italiana, dànno un'idea chiara della fantasia, del buon gusto, della finezza che i Settecentisti mettevano anche negli oggetti umili, poi che, a differenza di quanto oggi avviene, gli artisti dei secoli scorsi non disdegnavano di modellare, ad esempio, un pomolo di ringhiera, o una bandella di serratura, ritenendo essi — come è vero — che anche in queste modestissime cose fosse possibile creare opera di bellezza.

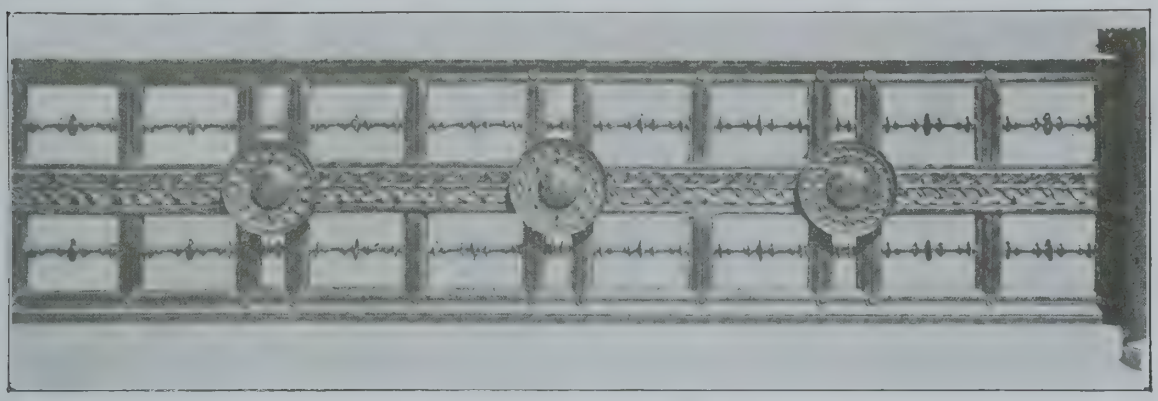
L'errore in cui oggi viviamo è frutto di ristretta mentalità e di deficente coltura: nomi come quelli di un Piffetti, di un Meissonnier — per tacere di tanti altri — dovrebbero dare qualche utile ammaestramento.

A chiusa di questo tema, e à convincere come anche nelle piccole scolture decorative si possa dar vita a opere superiori, ne piace ricordare qui alcune maniglie bronzee — inedite — che possono stare vicino, senza vergogna, a qualche più grande bronzo della così detta arte pura.

La prima di queste maniglie decora una porta interna nella Chiesa di S. Maria della Morte a Roma, e fu certo eseguita su disegno di Ferdinando Fuga (Fig. 276); la seconda adorna la porta del monumento a Innocenzo XII in S. Pietro al Vaticano, ed è opera di Filippo Valle (Fig. 277); la terza fregia il monumento a Benedetto XIV in S. Pietro al Vaticano ed è dovuta — secondo il nostro giudizio — a Pietro Bracci che fra il 1759 e il 1769 eseguì tutta la bella opera monumentale (Fig. 278).

Tre piccoli bronzi che recano i segni di una genialità viva e rinnovantesi, pur nei limiti imposti dallo stile, come una polla d'acqua che sgorghi perenne sullo specchio di un lago tranquillo: tre piccole cose le quali dimostrano come la così detta arte decorativa possa anche assurgere a forme degne di elogio e di ricordanza.

Alare nel Museo Sforzesco di Milano.



Transenna nella Cappella Espiatoria di Monza (Cirilli e Lomazzi).

BRONZI NEOCLASSICI E MODERNI

Prima ancora che la Rivoluzione, mettendo in pratica i principî affermati e banditi dai filosofi del sec. XVIII, desse alla Francia il nuovo assetto politico costrutto su una evidente trasformazione della società e della famiglia, una stanchezza per le forme lussuose e deliranti dello stile Luigi XV si era fatta sentire durante il regno di Luigi XVI, e con essa il bisogno di un ritorno a forme più semplici, ispirate ai ricordi classici, benchè non disgiunte da una grande ricercatezza decorativa.

Pochi sanno che il vero iniziatore dello stile neoclassico fu il nostro Piranesi il quale, in pieno Settecento, infiammatosi per ciò che gli scavi di Pompei e di Ercolano avevan messo in luce, sognando un ritorno alle forme antiche, disegnò progetti di mobili, di arredi, di infissi, ispirati a motivi greco-romani: progetti che egli fece conoscere in una serie di tavole incise.

A una rinnovata società parve indispensabile un radicale rinnovamento nella vita civile, nell'arte e nei costumi: la Grecia e Roma parvero le ispiratrici radiose di tale rinnovamento il quale, nel suo fervore di ricostrurre, non comprese che il voler rivivere i tempi di Pericle e di Augusto non poteva essere che una finzione di artisti raffinati e di poeti.

Il nuovo stile neoclassico, sorto per quel bisogno di rinascita cui si è ora accennato, si sviluppò e crebbe per la volontà di un dominatore che lo concepì come la cornice, come il commento apologetico della sua creazione imperiale.

Luigi David fu il capo del movimento neoclassico, del quale i signori Percier e Fontaine (1) divennero i creatori più rappresentativi: e, per limitarci agli artisti che trattarono anche l'arte decorativa, dobbiamo aggiungere i nomi di Prud'hon, Jacob, Biennais, Chaudet, Rude, Barye, Odiot, Thomire, Gouthière, ecc.

Lo stile neoclassico si può dividere in diversi periodi:

Direttorio, nel quale sembra un po' palpitare l'anima rivoluzionaria allora imperante.

Impero pr. d., stile soffuso di anacronismi e di stravaganze (derivazioni greche, romane e anche egizie dell'epoca tebana), ma stile calmo e aulico, che in definitiva vuol essere l'esaltazione costante di Napoleone.

Restaurazione (1815-1830), stile che è ancora Impero ma che accoglie parecchie impurità, e ad esso segue *lo stile Luigi Filippo* totalmente degenere, che può definirsi con la felice frase di Guido Gozzano « le buone cose di pessimo gusto ».

Ragioni artistiche e storiche dovevano influire a che lo stile neoclassico prendesse piede anche in Italia, ove ebbe una fioritura notevole benchè non paragonabile a quella prettamente francese. Ricordiamo i nomi più cospicui: fra gli architetti Giuseppe Piermarini, Giuseppe Zanoia e Carlo Amati, Luigi Cagnola, Giovanni Antolini, Luigi Vanvitelli, Pelagio Palagi, Nicolò Gaspare Paoletti, Lotario Tomba, Carlo Barabino, ecc.; fra i pittori Andrea Appiani, Gaspare Landi, Giuseppe Bossi, Giuliano Traballesi, Pietro Benvenuti, Luigi Sabatelli, ecc.; tra gli scultori, oltre il grande Canova, Stefano Ricci, Pietro Tenerani, Alberto Thordwalsen, Adamo Tadolini, Giuseppe Franchi e Angelo Pizzi, Rinaldo Rinaldi, ecc.; e poi Carlo Fontana esimio argentiere, Francesco Righetti romano bronzista e fonditore, Felice Giani di S. Sebastiano nel Monferrato buon ebanista e decoratore, Giuseppe Maria Bonzanigo, il medaglista Manfredini, ecc.

Nel campo decorativo in Italia il più autorevole promulgatore di questa corrente neoclassica fu Giocondo Albertolli che, con l'aiuto degli scolari suoi Domenico Moglia e Gaetano Vaccani, lasciò ragguardevoli opere in Lombardia (2).

L'arte neoclassica vanta presso di noi insigni opere architettoniche e decorative che non possono essere taciute: a fascio citiamo la Villa già Pisani a

(1) Di Carlo Percier di Parigi (1764-1838) e di Pietro Francesco Leonardo Fontaine di Pontoise (1782-1853) è molto interessante l'opera: *Recueil des décorations interieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement come vases*, etc. - Paris, 1812.

(2) Giova ricordare dell'Albertolli anche le note pubblicazioni:

Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti, ecc. - Milano, 1787 (le tavole sono incise da Giacomo Mercoli e da Andrea De Bernardis);

Corso elementare di ornamenti architettonici, Milano, 1805;

Ornamenti diversi inventati da G. Albertolli, incisi da Giacomo Mercoli, Milano, 1782.

Strà (villa che fu di Napoleone), il Palazzo Ducale di Parma, sede dell'arciduchessa Maria Luigia, il quartiere Beauharnais nel Palazzo Ducale di Mantova, il Palazzo Reale di Milano che è forse da noi il migliore esempio dello stile neoclassico, il quartiere reale di Palazzo Pitti, molte sale del Palazzo Reale di Caserta (1), il Palazzo Reale di Portici, il Castello Reale di Racconigi trasformato nello stile Impero sotto Carlo Alberto da Pelagio Palagi quando questo stile era già parecchio lontano dalle sue forme migliori, ecc.

Abbiamo già detto che nello stile neoclassico si riscontrano reminiscenze greche, romane e orientali (particolarmente egizie): ora possiamo aggiungere come i motivi che sono il riflesso di queste derivazioni si incrociano, si sovrappongono formando un genere d'arte che qualche volta ha un carattere nuovo ed originale.

Gli elementi di cui si valgono gli artisti dello stile Impero sono infiniti: oltre tutto il mondo figurativo mitico, vediamo apparire corone, festoni, ghirlande, candelabri, armi (elmi, corazze, spade, lance, faretre, freccie, scudi, ecc.), insegne militari, cariatidi, aquile, grifi, leoni, sfingi, sirene, cetre, cornucopie, faci, canestre, palme, piume, vasi, medaglie imperatorie, rose, teste alate, cigni, fasci littorî, girali, ornati a greca, volute di Vitruvio, ecc.

Per ciò che riguarda il nostro assunto, il bronzo nello stile Impero ebbe largo uso: si fecero di bronzo, spesso dorato, lampadarî, candelabri, viticci a muro (candélabre-applique), candelieri, pendole da parete e da *console*, trionfi da tavola, tripodi, bruciaprofumi, alari, vasi, serrature, maniglie, ecc., e si impiegò anche il bronzo a decorar carrozze, porte, mobili, oggetti innumerevoli tanto di gran lusso come di modesto valore, pei quali ultimi si venne sostituendo alle applicazioni di bronzo fuse e cesellate, applicazioni similari di ottone ricavate cogli stampi, prodotte in gran copia da noi sino alla metà del secolo scorso.

Stupendi oggetti in bronzo di stile Impero hanno il Palazzo Reale e il Museo Civico di Torino, il Palazzo Pitti di Firenze, il Museo di Palazzo Bianco a Genova, e tante altre illustri dimore sia pubbliche che private che tralasciamo di nominare per brevità.

Eccelle però fra tutti il Palazzo Reale di Milano (2), che può dirsi un bel museo dell'arte neoclassica. Noi riproduciamo qualcuno dei più notevoli bronzi stile Impero che vi si ammirano, ricordando anche (ci duole di non poterlo riprodurre in questa raccolta) un centro da tavola, detto del Vicerè. L'opera grandiosa — il piano marmoreo è lungo m. 13.36 e largo m. 6.80 — che si compone di 227 pezzi foggiati con marmi rari, pietre preziose e bronzi, fu eseguito da Giacomo Raffaelli romano, celebre musaicista, nel 1804.

Altri bei bronzi neoclassici ricavati da ville e palazzi illustrano con ampiezza il nostro argomento.

(1) Costruzione di Luigi Vanvitelli, in cui cooperarono il figlio Carlo, Francesco Collerini e Andrea Vici.

(2) Fu costrutto dal Piermarini, decorato dai pittori Appiani, Traballesi, Palagi, Monticelli, Bellosio, Hayez — dagli scultori Albertolli, Franchi, Callani.

*
* *

Oggi non abbiamo uno stile: trascorse le follie di imitazioni straniere, siamo rimasti quello che eravamo prima, ma con un bisogno nuovo di rivolgerci indietro e di studiare il passato in cui è il germe dell'avvenire.

È doloroso poi constatare come, per quanto si vada accrescendo il numero delle scuole d'arte e mestieri, e le pubblicazioni divulghino sempre più le bellezze antiche, il *senso decorativo* rimanga un mito per la più parte degli artisti nostri, nei quali sembra perdurare il concetto che la linea decorativa possa tutt'al più presiedere all'arte industriale, mentre essa è necessità ritmica di ogni artistica creazione.

Una triste documentazione di ciò è nelle molte centinaia di monumenti che in Italia si eressero e si vanno erigendo tuttora ai Caduti della guerra mondiale, monumenti che — salvo rare eccezioni — sono il frutto di una inesprimibile povertà ideale e di un'assenza quasi assoluta di quel senso decorativo che solo può inquadrare l'opera d'arte in forme durevoli di armonia e di bellezza.

Non abbiamo uno stile, ma abbiamo degli artisti (alcuno di essi è già scomparso), i quali ci hanno lasciato qualche opera bronzea meritevole di essere segnalata in questo libro.

Un ciclo importante di porte bronzee è quello di S. Maria del Fiore a Firenze. Il moderno prospetto della Cattedrale Fiorentina — incominciato nel 1860 su disegni di Emilio De Fabris e terminato nel 1885 da Luigi Del Moro — ebbe a completamento le sue porte bronzee che vennero eseguite fra il 1888 e il 1900.

Gli autori furono: per la porta principale e per quella minore di sinistra Augusto Passaglia (Figg. 343-346), per la porta minore di destra Giuseppe Cassioli (Fig. 347).

Questo ciclo, ispirato al gusto del Trecento toscano, è molto interessante sovra tutto per la diligente esecuzione delle storie e degli ornamenti.

Dopo aver ricordata la serie delle porte bronzee che adornano la Chiesa dell'Assunzione sull'alto del Sacro Monte a Varallo — modellate da Leo Antonini e fuse da Gio. Lomazzi, 1894 —, dopo aver fatto cenno della porta principale della Basilica del Santo a Padova — modello di Guglielmo Michieli su disegni di Camillo Boito, 1895 —, dobbiamo fermarci innanzi all'opera decorativa in bronzo più importante che la nostra età finora ha saputo produrre, vogliamo dire la porta centrale del Duomo di Milano, dovuta a quel multanime artista che è Lodovico Pogliaghi, il quale la eseguì fra il 1894 e il 1906 (Figg. 348-351).

Se è vero che la eccellenza di un'opera può essere misurata dalla quantità dei commenti e delle critiche che essa ha potuto far sorgere, ciò solo basterebbe ad attestare l'importanza che ha nell'arte moderna la grande porta Pogliaghesca. Ma essa è bella veramente anche per se stessa, e consacra il nome dell'autore che ha al suo attivo, pure eseguite in bronzo, altre opere degnissime.

La porta, in cui è raffigurata la storia di Gesù e di Maria, è composta di una parte fissa superiore e di due ante apribili: le misure della imposta, complessivamente, sono alt. m. 10.70, largh. 5.60.

Nella parte fissa al centro è l'incoronazione della Vergine cui assistono angeli e santi.

L'anta di destra, recante la storia di Maria e parte di quella di Gesù, ha nel mezzo — entro una duplice corona di gigli e di angioli — l'apoteosi della Vergine Madre.

L'anta di sinistra, che contiene il seguito della vita di Gesù sino alla sua deposizione nel sepolcro e alla morte di Maria, ha nel mezzo la Vergine reggente il Figlio morto, entro una corona di angioli piangenti. La composizione della scoltura ciclica, per quanto sembri ispirata a certi avorî gotici d'oltr'alpe, e richiami, nelle figure rilevate a forti sottosquadri, il ricordo di alcuni bassorilievi delle cappelle absidali di Nôtre-Dame, è quanto mai italiana, e la fattura nobilmente moderna e squisita rivela una virtuosità che non può essere superata.

Porta in bronzo di esecuzione recentissima, e meritamente degna di venire qui segnalata, è quella composta per il monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano da Pier Enrico Astorri di Piacenza, il quale — come gli antichi nostri della bell'epoca d'oro — seppe farsi anche umile artefice e non si vergognò di ritoccare personalmente le cere, di cesellare i bronzi, di compiere con le sue mani le finissime ageminature.

Di questo monumento che in S. Pietro tiene il suo posto con dignità — e questa è la migliore lode che si possa fare di esso — riproduciamo lo stemma bronzeo fiancheggiato da due angeli di marmo (Fig. 354), e la porta metallica che chiude il vano rettangolare aperto nel basamento (Fig. 355).

La porta, a due battenti, ricorda la tradizionale struttura lignea: se le sagome dei riquadri appaiono forse un po' esili e trite, in compenso sono belli i sei bassorilievi in cui vennero espressi i fatti più significativi del pontificato di Pio X (Figg. 356 e 357).

Altra opera che non possiamo passare sotto silenzio, è la cancellata di bronzo posta innanzi alla Cappella Colleoni a Bergamo: su disegni degli architetti Virginio Muzio e Gaetano Moretti, che si ispirarono ai motivi cari all'Amadeo, fu egregiamente eseguita dal Lomazzi (1912-13), dalle cui mani uscì vero gioiello, degna di fronteggiare la deliziosa Cappella quattrocentesca (Figg. 360-362).

Abbiamo rilevato più sopra la frequente mancanza di senso decorativo nelle scolture moderne in genere, ma però non possiamo negare il giusto plauso quando ci si trova innanzi a opere belle che anche per questo lato meritino l'elogio della nostra lealtà.

E una franca parola laudativa crediamo debba dirsi in merito alle aquile che adornano la base del brutto monumento a Vittorio Emanuele II in Torino.

Lo scultore Pietro Costa — che forse non diede all'arte quanto avrebbe dovuto e potuto — modellò quattro aquile, reggenti stemmi e festoni di lauro,

che sono un capolavoro: un capolavoro per il modo con cui le masse vennero ideate e distribuite in omaggio all'opera colossale, per il modo con che vennero modellate in ossequio a una larghezza di veduta che ai nostri giorni sembra quasi un miracolo (Figg. 363-366).

Buoni bronzi — dietro i disegni del Sacconi, del Cirilli, e del Manfredi — vennero fusi per il Monumento al Padre della Patria in Roma, per la Cappella espiatoria di Monza, per la Tomba di Vittorio Emanuele II nel Pantheon; e qualche altro bronzo notevole si è veduto nelle Esposizioni che da anni allietano le città italiane: ma (e gli artisti ci consentano questo atto di sincerità) non si tratta quasi mai di bronzi molti importanti, e così noi, in questo inverno nebbioso, tralasciamo di elencarli, in attesa della immancabile primavera.

Ma alcuni bronzi — anche non tutti belli in sè — parlano al nostro cuore e reclamano, giustamente, il diritto di essere ricordati agli Italiani per un riflesso di passione eterna che ci commuove, per una fede intima che ci rende orgogliosi e compresi altamente del nostro destino.

Rammenteremo poche cose, ma tutte già scolpite nelle nostre anime. Due campane: quella della Tomba di Dante, e l'altra del Castello di Rovereto.

La prima, nel sesto centenario della morte, fu donata alla Tomba di Chi è il simbolo perenne di nostra gente, ed ha un'origine nobilissima. Pensata da Guido Biagi, modellata da Duilio Cambellotti e fusa da Eugenio Lucenti, fu l'omaggio dei Comuni Italiani alla Tomba di Dante Alighieri.

La campana, che al basso è cinta da rami di palme e di alloro fascianti gli stemmi di Roma, di Firenze e di Ravenna, reca in alto, in una doppia zona anulare, le due terzine che iniziano il Canto VIII del Purgatorio:

Era già l'ora che volge il disio
Ai naviganti . . . . . .

Sulla cervice del bronzo, s'innalzano quattro rostri d'aquila a formare il giogo della campana che oscilla nell'arco di una torricella innalzata dietro il Sepolcro di Dante (Figg. 367 e 368).

La seconda è la grande campana, fusa col bronzo di varie nazioni, che è stata posta nel torrione Malipiero del Castello di Rovereto, perchè ogni sera — dopo le avemmarie delle valli — rechi il saluto di pace a tutti i Morti della terribile guerra; è opera, per la parte artistica, di Stefano Zuech, e per la fusione, della Ditta Colbacchini di Trento — 1924 — (Fig. 369).

Un'elsa di spada e una lampada votiva.

L'elsa è quella della spada d'onore offerta al Comandante Rizzo (Figg. 382 e 383): l'artista — Edoardo De Albertis — con bella visione lirica ha raffigurato i Morti di Lissa che salgono dal mare recando una corona ai marinai della Flotta vittoriosa.

La lampada votiva fu voluta dalla Associazione Madri e Vedove dei Caduti (Sezione Torinese) e collocata nel Camposanto di Torino innanzi alla Croce

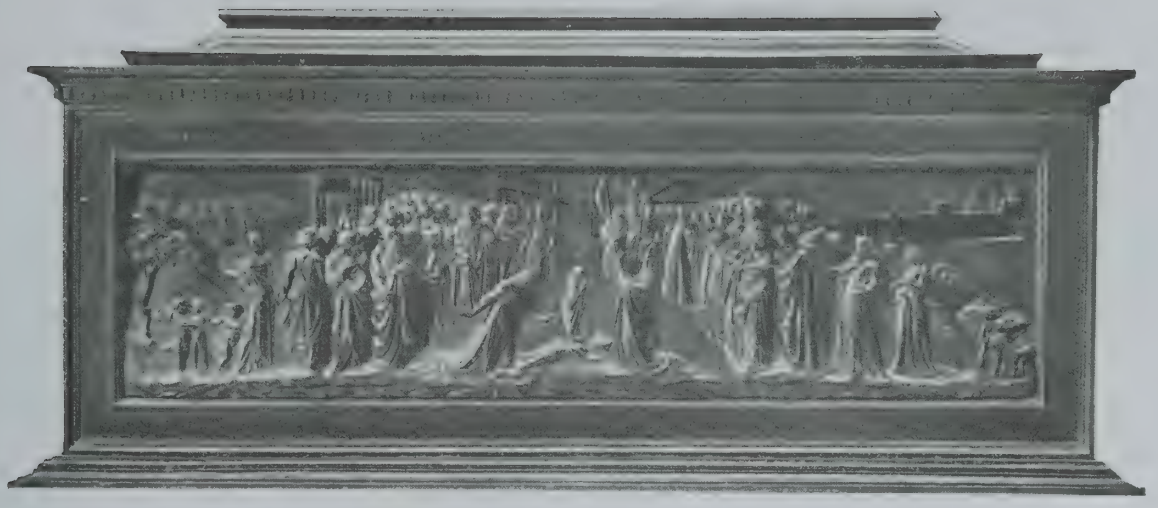
che ricorda i Morti per la Patria: autore della pietosa ed egregia opera bronzea (Figg. 372 e 373) è Giorgio Ceragioli che la inaugurò nel novembre del 1924.

Da ultimo una corona.

È questa la corona di bronzo e d'argento offerta nel 1921 dall'Esercito Italiano alla Tomba dell'Alighieri (Fig. 385): rami di palme e di lauri, fasciati da nastri, s'incurvano e reggono al sommo l'astro stellante della Patria: « Virtus et honor ».

E così nel nome del divino Poeta nostro, e nel ricordo santo dei nostri Morti, poniamo termine all'umile lavoro che solo ebbe la pretesa di « raunar le fronde sparte », raccogliendole da una selva magnifica, quasi non esplorata ancora, per il godimento e l'utile degli artisti di buona volontà.

Putto decorativo del Santuario di Varese
(Ludovico Pogliaghi).



Cassone bronzeo nella Cattedrale di Firenze (Lorenzo Ghiberti).

LA TECNICA FUSORIA DEL BRONZO

L'arte di fondere il bronzo è un'arte che non s'insegna: essa è il frutto di un personale intuito, è la sintesi di una scienza raggiunta a prezzo di tentativi, di esperimenti, di conquiste innumerevoli, in un oprare in cui si offrono di continuo problemi nuovi e difficoltà imprevedute, ove anche il più consumato artefice ha sempre da apprendere qualche cosa e non può mai dire di saperne abbastanza.

Tuttavia non sarà inutile che io dica qualcosa sulla tecnica del fondere in bronzo, anche per il fatto che da noi più che altrove mancano libri ad hoc, onde le ricerche su gli antichi procedimenti circa questa tecnica difficile sono tutt'altro che agevoli e non sempre consentiti a chi desideri di conoscerli.

L'uso del bronzo che, come sappiamo, ebbe la sua origine in età lontanissime, fu preceduto dall'uso del rame di cui l'uomo industre seppe valersi adoperandolo sia puro sia in lega con l'oro e con l'argento.

La fantasia dei popoli antichi fece partecipi della divinità quegli ardimentosi che si affaticarono a ottenere i metalli, specialmente il bronzo, e a lavorarli: tali infatti la mitologia greca ci rappresenta i Cabirî, i Dáttili, i Ciclopi, ministri di Hefaisto, che non solo è il simbolo del fuoco sotterraneo operante, ma è anche il dio artefice e artista che sa creare con le sue mani opere di meravigliosa bellezza.

L'età eroica, pur conoscendo il bronzo, ha familiare l'uso del rame: nella Iliade gli Achei sono detti « dalle tuniche o corazze di rame »; di rame sono le armi di Achille che Ettore si appropria con la uccisione di Patroclo, di rame, adorne di preziosi metalli, son le nuove armi che Hefaisto modella per il figlio di Péleo

dietro preghiera di Thetide; di rame i palazzi che il divino fabro aveva costrutto per gli dei.

Prima che si arrivasse a fondere oggetti in bronzo, gli artefici primitivi dovettero lavorare il rame in lastre più o meno sottili foggiando con queste armi, ornamenti ed utensili domestici, uso che non si perdette mai, specie in Oriente, ove vive tuttora ed è una caratteristica delle arti asiatiche.

L'arte di fondere in bronzo venne di poi, e fu conosciuta prima che in Grecia, o meglio dalla civiltà mediterranea (Cnosso, Micene, ecc.), dall'Egitto e dalla Caldea di cui rimangono interessanti cimelii che sembrano rimontare al XXVI sec. a. C. (1)

Ma tutte queste opere in bronzo erano a fusione piena o massiccia: arte primitiva o rozza rispetto a quella di fondere a vuoto di cui la leggenda ritiene inventrice la scuola di Samo per opera di Reco figlio di Fileo e de' suoi figli Telecle e Teodoro (VII sec. a. C.).

In qual modo fondessero i Greci (fusione a vuoto) non ci è dato conoscere con esattezza: certo scrittori tecnici sull'argomento non dovettero mancare, ma le loro opere andarono perdute; ci rimangono gli scritti di Pausania e di Plinio che, da letterati quali erano, non seppero darci idee chiare e precise in materia. Si ritiene oggi dagli studiosi che i Greci fondessero *a cera persa*: non si riuscirebbe a spiegare la finezza dei loro bronzi, ancor oggi insuperati, quando si ammettesse l'uso di un diverso sistema.

I bronzi greci, secondo quanto afferma il Guillaume (2), hanno una composizione che per le statue può essere fissata nel 14% di stagno, e per gli oggetti comuni nel 10%: uguale proporzione, secondo lo stesso scrittore, si riscontra all'incirca nei bronzi egizî e anche in quelli gallici (3).

Anticamente si conobbe anche la lega del rame e dello zinco ora detta *ottone*, ma che forse in antico — secondo quanto ritiene il Rossignol — si chiamava *oricalco*. Quanto al nome *bronzo*, il Rossignol ne trova l'etimologia derivandola dall'appellativo latino *brunum aes* che, tramutatosi in *brunus aes* e per contrazione in *brunsés*, originò la parola *bronzo* ora in uso (4).

(1) Gli Egizi ricavavano il rame dal Monte Sinai e lo stagno dall'India. La civiltà mediterranea otteneva invece il rame dal bacino dell'Egeo (Cipro, Delo, Samotracia); per quanto concerne lo stagno, dapprima lo traeva dall'India, e poi forse, per opera dei Fenici, dalle isole Britanniche dette da Erodoto *Cassiteriti*. È notorio che i Greci colla denominazione κασσίτερος indicarono un incerto metallo; così dicasi anche dello *stannum* dei Romani i quali solo all'inizio dell'êra volgare designarono col nome di *plumbum album* lo stagno per differenziarlo dal piombo, *plumbum nigrum*.

I Greci usarono la stessa parola Χαλκός per indicare tanto il rame quanto il bronzo. Analogamente i Romani da prima dissero *aes* sia il rame che il bronzo; ma poi specificarono, e dissero *aes cyprium* il rame (*cuprum*, secondo Plinio) ed *aes brunum* il bronzo.

(2) Eugène Guillaume: *La sculpture en bronze: conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie*, pag. 8.

(3) Non debbo tacere che, secondo il Magne, i bronzi attici risponderebbero invece a questa formola: 62 % di rame – 32 % di stagno – 6 % di piombo. V. Lucien Magne: *Décor du metal, le cuivre et le bronze* - Paris, Laurens, 1917, pag. 5.

(4) Rossignol: *Les métaux dans l'Antiquité*, pag. 291.

Allorchè il popolo Etrusco ci appare stabilito sul suolo italico, esso ci si manifesta in possesso di sviluppate cognizioni tecniche circa i metalli. Dapprima esso lavora il rame secondo l'uso mediterraneo cioè in lastre, con disegni a incisione e a sbalzo: ma poi lo vediamo conoscitore della fusione a vuoto, appresa forse dal contatto con le genti della Magna Grecia, e in questa nuova arte, che non si è mai scompagnata dall'antica, esso riesce a produrre opere veramente singolari (1).

Gli Etruschi, grandi artefici in bronzi di carattere decorativo, ci hanno lasciato anche talune statue a tutto tondo, fuse mirabilmente a vuoto, come ebbi a ricordare in altra parte del mio studio; statue che peraltro, sia per certi segni stilistici, sia per la loro perfezione fusoria, da alcuni vengono ritenute di fattura italo-greca.

I Romani si arricchirono di due cospicue eredità, l'una degli Etruschi e l'altra dei Greci, e seppero giovarsi nobilmente del duplice dono.

Ci sono rimasti moltissimi oggetti bronzei, specialmente dell'epoca imperiale: non così possiamo dire delle statue grandi in bronzo che scarseggiano, e meno ancora dei monumenti equestri.

Per le statue, sappiamo tuttavia che la loro produzione dovette essere grandissima e che alcune di esse raggiungevano grandi dimensioni; famoso fu il *colossus Neronis*, che sorgeva di contro alla *Meta sudante* presso l'anfiteatro Flavio, opera di Zenodoro, alto 36 metri.

Degli innumerevoli monumenti equestri che l'arte romana produsse, ci restano solo il Marc'Aurelio, i quattro cavalli di S. Marco, il cavallo di bronzo del Museo di Napoli.

Fra i monumenti equestri ora scomparsi, celebri in antico, ricorderò l'*Equus Domitiani* e il *Regisole*.

L'Equus Domitiani, sorgente nel Foro Imperiale, aveva la parte bronzea, escluso il piedestallo, che misurava m. 15 di altezza. Questo gruppo magnificato dalle lodi di Stazio (*Silvae*) fu eretto nel 91 d. C. e distrutto dopo la morte dell'imperatore. Sino alla fine del sec. XVIII Pavia vantava il suo *Regisole*, statua equestre raffigurante Antonino Pio, in bronzo dorato, collocata in mezzo alla piazza che fu poi del Duomo, molto simile al Marc'Aurelio del Campidoglio; fu abbattuta dalla Rivoluzione che in suo luogo vi piantò l'albero della libertà (2).

Del Marc'Aurelio e del cavallo di Napoli (3) si è già scritto parecchio, in modo definitivo: non così dei quattro cavalli di S. Marco che meritano una breve

(1) Gli Etruschi, da quegli abili metallurgi che erano, seppero utilizzare le miniere di rame e di stagno della Toscana (Campiglia Marittima, Massa Marittima, Montieri, e altre località). I Romani sfruttarono queste risorse del Mediterraneo (anche quelle dell'Appennino), ma poi si rivolsero ad altri mercati fra cui quelli di Spagna.

(2) Fu davanti a questa statua equestre che Leonardo, travagliato dall'idea del monumento per Francesco Sforza, potè pensare: « l'imitazione delle cose antiche è più laudabile che delle moderne: di quel di Pavia si lauda più il movimento che nessuna altra cosa ». Solmi: *Leonardo*, Firenze, Barbéra, pag. 58.

(3) Questo magnifico cavallo che misura m. 2.16 di alt. è nel Museo Nazionale di Napoli (G. 775): proviene da Ercolano. V. *Ercolano* di Charles Waldstein e Leonardo Shoobridge, Torino, Sten., 1910.

digressione. Sull'origine e sull'autore dei quattro cavalli — in antico dorati a fuoco — si sono espresse molte e svariate opinioni. Per alcuni essi sono lavoro greco, per altri sono opera romana, e per altri ancora rivelano fattura bisantina.

Sembra però verisimile per quell'innegabile carattere decorativo che essi presentano non disgiunto da discrete ricerche naturalistiche, per alcune particolarità di tecnica e di stile (come, ad esempio, le pupille rese con un vuoto a forma di virgola), che questi cavalli bellissimi si possano riferire all'epoca di Adriano; e, in tal caso, a Romolo Artioli sembra lecita la supposizione che essi siano appartenuti alla quadriga onde doveva essere coronata la mole Adrianea detta poi Castel S. Angelo (1). Questa supposizione è nel vero?

I quattro cavalli hanno una storia che qui può essere riassunta.

Per quanto si riferisce ai tempi antichi si sa solo che i Veneziani, allorchè con Enrico Dandolo entrarono in Bisanzio, li trovarono ornamento della tribuna imperiale dell'ippodromo, e che di là, per rifarsi di certe indennità non pagate, li portarono a Venezia mettendoli più tardi a decorare la fronte di S. Marco.

Napoleone nel 1797 li fece trasportare a Parigi donde tornarono a Venezia nel 1815 pel Trattato di Vienna.

Altro viaggio, dolorosissimo, fecero dopo Caporetto, giungendo sino a Roma, accolti nel cortile del palazzo di S. Marco.

Il bronzo di cui sono composti questi cavalli contiene solo l'1% di stagno: possono considerarsi dunque quasi di rame puro.

Un particolare che interessa molto il nostro argomento è questo: tanto il Marc'Aurelio quanto i quattro cavalli di S. Marco — come in genere i bronzi greci e romani — hanno pareti sottilissime.

Il Marc'Aurelio, ad esempio, che è di fusione perfetta, secondo i rilievi di Sandrart e Duquesnoy (sec. XVII) ha uno spessore costante in tutte le sue parti che non supera il dorso di uno scudo (tre o quattro millimetri). Ora, la finitezza dell'epidermide bronzea ha una grande relazione con lo spessore del getto. Il metallo nel raffreddarsi si restringe, si contrae, il che tende a deformare la superficie dell'opera riprodotta: quanto meno lo spessore del metallo, tanto meno sarà la deformazione, rispetto al modello originale, della massa bronzea e tanto meno sarà alterata la forma apparente dell'opera che si è voluta gettare (2).

Dobbiamo riconoscere che neppure nei secoli XV e XVI la bellezza dei bronzi greci e romani è stata raggiunta.

Con le invasioni barbariche piomba la notte sulla civiltà e sull'arte. Il valore della materia prende il sopravvento sulla bellezza: gli artisti che modellano e fondono le loro opere discendono al rango degli artieri e si denominano *fusarii* o *fusores*; Bisanzio raccoglie le tradizioni artistiche di Roma ma, soleggiata

(1) Romolo Artioli: *Cavalli e Cavalieri di bronzo profughi a Roma*, in Illustrazione Italiana, Treves, 1919, N° 9.

(2) Levesque: *Encyclop. méthod. – Beaux Arts*, t. I^{er}, pag. 312.
Henry Havard: *Les bronzes d'art etc.*, Paris, Delagrave, pag. 12.

dall'Oriente, antepone l'uso del rame lavorato — spesso arricchito con agemine, con smalti, ecc. — all'uso del bronzo.

Il medioevo è l'epoca fiorita del rame lavorato a martello e a sbalzo; non è detto con ciò che non si producessero lavori in bronzo, ma questa produzione venne limitata quasi sempre a cose semplici e spesso secondarie; l'uso del fondere vien sempre più negletto e la conoscenza de' necessarî procedimenti diventa presso che una prerogativa dei monasteri.

La produzione artistica bronzea del medio evo è molto scarsa; se la esaminiamo nella sua interezza, vi troviamo una sola statua di tutto tondo (il S. Pietro, che per alcuni è opera bisantina del sec. V, e per altri — come il Venturi — è opera del sec. XIII) e il ricordo di un unico monumento equestre, quello di Teodorico a Ravenna, in bronzo dorato (descrittoci dallo storico Agnello), che durò sino a che non se lo prese Carlo Magno: vi troviamo invece poche imposte di bronzo precedute da quelle di rame, e molte campane che costituiscono un'arte a sè.

A partire dall'editto di Milano (313), con la libertà del cattolicesimo, s'impose il bisogno di chiamare la comunione dei fedeli ai sacri riti e alle preghiere: peraltro l'uso delle campane sembra non sia anteriore al sec. VIII, e queste ebbero nell'evo di mezzo una lor parte non soltanto nella vita religiosa ma anche in quella civile.

Dapprima i fonditori di campane furono artefici cresciuti all'ombra dei conventi o dentro di essi: possessori di formule ricevute dai maestri, perfezionavano queste formule e le trasmettevano oralmente agli allievi, quando non le tramandavano scritte, come fece il prete e monaco Teofilo (1).

La fusione delle campane, se era cosa relativamente semplice quando si trattava di piccole moli, diventava una cosa ardua allorchè si trattava di masse colossali (alcune raggiunsero i 25.000 Kg.); non costituiva peraltro un segreto.

Ma il problema più difficile fu dare alle campane un determinato *timbro* e un determinato *suono*, e in questo studio che implicava non solo il computo degli spessori ma anche la composizione del metallo, i pazienti fonditori dovettero affaticare a lungo, raggiungendo la soluzione del problema soltanto dopo innumerevoli esperienze (2).

Il fisico c'insegna che il suono di una campana non è un suono semplice: esso è il risultato, come dice l'Havard, « di diversi toni prodotti dalla vibrazione delle differenti parti di metallo, fra cui — come accade nell'organo — i toni fondamentali debbono assorbire quelli armonici » (3).

(1) *Diversarum artium schedula*, Lib. III, cap. LXVI.

(2) La campana del Museo Falcioni di Viterbo, trovata presso Camino terra del Viterbese, è forse la più antica con epigrafi che si conosca. Degno di nota in essa è un foro triangolare nella parte superiore, foro che ci viene spiegato dalle parole di Teofilo « foramina triangula iuxta collum ut melius tinniat formabis ». La campana Falcioni è ritenuta dell'VIII o del IX secolo.

(3) HAVARD, op. cit., pag. 107.

Il Diderot dice a questo riguardo cose interessantissime che ritengo utile trascrivere: « Le rapport de la hauteur de la cloche à son diamètre est comme 12 à 15, ou dans le rapport d'un son fondamental à la tierce majeure: d'où l'on conclut que le son de la cloche est composé principalement du son de ses extrémités ou bords, comme fondamental, du son de son cerveau, qui est à son octave, et de celui de la hauteur, qui est la tierce du fondamental » (1).

Nel medioevo si giunse presto peraltro a determinare approssimativamente i pesi e gli spessori delle campane in corrispondenza dei diversi diametri, date le dimensioni che alle campane si volevano dare e i suoni che si volevano avere (2): si arrivò anche presto a formule empiriche per le dosature delle leghe, e dobbiamo riconoscere che i risultati allora ottenuti non sono inferiori a quelli raggiungibili oggi con i mezzi scientifici di cui dispone la modernità.

Le campane non furono soltanto degli strumenti voluti per ottenere dei suoni: furono spesso anche opere d'arte, con iscrizioni, con bassorilievi arricchiti sovente da figurazioni allegoriche e religiose.

In progresso di tempo la fusione delle campane passò nei cómpiti dei maestri di artiglieria, i quali vennero così a *gettare* senza differenza un sacro bronzo per chiesa come una bombarda o una colubrina.

La fusione delle campane esige un complesso di particolari procedimenti tecnici per la conoscenza dei quali rimando al libro dell'Havard.

Per quanto si è detto più sopra, si comprende come la composizione dei bronzi delle campane sia molto varia: dalla formula di Teofilo il quale per ottenere un metallo sonoro raccomanda di aggiungere al rame un quinto di stagno, si giunge a quelle dei secoli XVII e XVIII, in cui troviamo $\frac{1}{3}$ di stagno contro $\frac{2}{3}$ di rame.

Ritorniamo alle porte metalliche.

La maggior parte di quelle che si fecero nei secoli XI e XII, sono di rame e hanno carattere bisantino. Anche se non vennero importate da Bisanzio, furono eseguite da artefici influenzati dall'arte greco-orientale, e trovarono speciale accoglienza nelle regioni (Italia Meridionale e Sicilia) ove i principi Normanni avevano signoria.

Queste porte sono dunque, contrariamente a quanto si ritiene, di rame lavorato a sbalzo (3): il rivestimento di metallo, su tavolati lignei, è fatto a varî pezzi, ed è ottenuto con pannelli che vengono incorniciati da striscie funzionanti da coprigiunti: i chiodi o le rose servono a nascondere le unioni delle varie striscie.

Notevole, in questa serie, è una imposta con accenti arabi (Cappella di Boemondo a Canosa), le cui formelle sono lavorate in agemina con fili d'argento.

(1) Diderot: *Dictionnaire raisonné des sciences*, t. III, pag. 540.

(2) Guettier: *La fonderie et ses applications*.

(3) Lucien Magne: *Le cuivre et le bronze*, Paris, Laurens, 1917, pag. 38-42.

Il tipo di porta bisantina ebbe largo seguito da noi: artisti nostri, quali Bertuccio dell'Anguillara, Bonanno da Pisa, Barisano da Trani ed altri, lo presero a modello e ne adornarono chiese e basiliche anche nell'Italia Centrale e Settentrionale. Sullo stesso schema della porta lignea rivestita di lastre metalliche, venne anche foggiata l'imposta di bronzo tutta d'un pezzo (es. le due porte bronzee di S. Giovanni Laterano, opere, firmate, di Uberto e Pietro da Piacenza) e il nuovo tipo, accolto da Andrea Pisano, fu adottato nel Rinascimento e nei secoli posteriori.

Il rame lavorato a sbalzo e a martello ebbe largo impiego nel medioevo persino nella esecuzione delle statue (eran quelle opere che Agobard chiamava *ductiles statuas* in contrapposto alle *fusibiles statuas*, con che si designavano le opere statuarie veramente fuse (1)): ebbe impiego anche in altri lavori, come le lastre tombali, che in Francia poterono anche arricchirsi di smalti policromi (2).

Con tutto ciò, la tradizione del fondere in bronzo — come si disse — non si perdette nel medioevo: trascurata assai la fusione a vuoto per il fatto che le statue e gli oggetti di pura arte non erano richiesti, fu in uso più che altro la fusione a pieno, e poi che la maggior parte della produzione bronzea si ridusse a suppellettili, a oggetti di uso sacro spesso di piccole dimensioni, ebbe largo seguito la *fusione massiccia a pezzi*, che venivano poi riuniti con artistici accorgimenti.

Parallelamente a Bisanzio, l'arte fusoria era coltivata anche in Occidente, specie dai Veneziani nei sec. XII e XIII e qui, tenuta in onore da artefici pazienti non immemori del passato, si apprestava ad accogliere la parola della resurrezione (3).

Dobbiamo giungere alla Rinascenza per vedere l'arte del bronzo risollevata all'antico splendore.

Durante il medioevo la conoscenza dei metodi, pei quali si erano ottenuti i superbi bronzi greci e romani, con si era perduta; era rimasta nei libri, si era

(1) Agobard: *De Imaginibus*, t. II, p. 264.

(2) Cito a questo riguardo la *lastra tombale* in rame smaltato di Giovanni figlio di S. Luigi, già nell'abbazia di Royaumont ed ora nella chiesa abbaziale di S.t Denis (XIII sec.): la statua tombale della stessa epoca pure di rame nel coro della cattedrale di Burgos (Spagna), rappresentante un vescovo in cui la mitria e i paramenti sono arricchiti di pietre preziose (V. Magne op. cit. pag. 112). Le opere in rame lavorato a sbalzo (come pallii d'altare, bacili, croci, candelieri, ecc.) non sono rare neppure ai nostri tempi. Per poter sbalzare le lastre metalliche (argento, rame, ottone) oggi si adopera una pasta dura ed elastica insieme, così composta: 1 parte di pece, 1 di gesso e 1 di mattone ridotto in polvere. Questa combinazione viene ottenuta a caldo. Messo poi uno strato di tale sostanza sopra una lastra di metallo e lasciato raffreddare, lo si piega fortemente: se esso non si spezza, la miscela è ben fatta e serve allo scopo: se invece si frange, si rifonde la pasta aggiungendovi un po' di sevo o di olio.

Benvenuto Cellini adoperava una pasta composta a questo modo: 1 parte di cera e 1 parte di coccio pesto.

(3) Nel Medioevo, per l'importazione del rame acquistano importanza da noi la Germania e l'Ungheria: anche per lo stagno, verso il secolo XIII, il paese di maggior produzione è l'Erzegebirge che, aumentando col tempo lo sfruttamento delle sue miniere, arrivò nel sec. XVI a una vera sovraproduzione.

conservata nelle tradizioni dei fonditori, anche di quelli più umili, che nella loro vita avevan forse fuso soltanto un modesto ostensorio dietro le indicazioni di Teofilo, si era trasmessa anche attraverso quegli artefici oscuri che della cera si eran valsi solo per l'iscrizione di una campana.

Con la Rinascenza, dopo mille anni di sonno, l'arte del bronzo si risveglia e si riallaccia d'un balzo a quella latina, e il genio italico produce subito, quasi senza tentennamenti, opere egregie di bellezza non indegne di essere avvicinate a quelle antiche (1).

Leon Battista Alberti, che è l'antesignano del Rinascimento, non parla dei metodi fusorî nel libro *De statua*: parimente nulla al riguardo scrive Cennino Cennini da Colle Valdelsa nell'opera *Il libro dell'arte*, finito il 1437.

Invece Leonardo la cui mente fu a lungo travagliata dal problema del *cavallo*, ci ha lasciato un prezioso materiale di studio per la forma, per la fusione e per il getto del metallo nei manoscritti W., XI e XII, e nel manoscritto Trivulziano (2).

Il libro di metallurgia più importante del Cinquecento è quello di Vannoccio Biringuccio Sanese (1480-1539): *De la Pirotechnia*, stampato la prima volta a Venezia nel 1540, editore Curtio Navo. In questo libro il Vannoccio parla a lungo dei metodi di fusione a cera persa, trattando specialmente la fusione delle artiglierie in cui doveva essere maestro (3).

Dopo circa vent'anni dalla pubblicazione dell'opera di Biringuccio, abbiamo lo studio di Benvenuto Cellini, che nel trattato *Della scoltura*, si occupa della fusione delle opere d'arte.

Il Cellini non conosce che il metodo a cera persa: di questo modo egli offre tre varianti che però si possono ridurre a due:

a) sistema col quale non si ricupera il modello,

b) sistema col quale il modello rimane salvo.

1° Sistema. – Fatto il modello in terra e lasciatolo seccare, lo si smagrisce di una determinata grossezza e poi lo si cuoce al forno.

Si ricopre il modello così cotto con uno spessore di cera che sia conveniente per ridurlo alle linee primitive: si ritoccano con diligenza le cere e così si ha il modello terminato.

---

(1) Le miniere di rame di Montecatini in Val di Cecina sono di utilizzazione recente, poi che si intraprese a sfruttarle alla fine del secolo XV, estendendosi in seguito lo sfruttamento ad altri giacimenti della zona.

(2) A titolo di curiosità ricordo che Leonardo per la fusione del suo gruppo equestre, alto più di sette metri, aveva calcolata necessaria una quantità di metallo pari circa a 100.000 libbre: « Se avessi a fare lo gran gietto di cento mila libbre fallo con 5 fornelli con 20000 libbre per ciascuno o insino in 30000 libbre il più » (ms. Triv. fol. 17 r.); il progetto di Leonardo era di fondere il gruppo con un solo gran getto, e il sistema prescelto era naturalmente quello a cera persa.

(3) V. *De la Pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio (Vol. I) a cura e con introduzione di Aldo Mieli, Bari, Società Tipografica Editrice Barese, 1914. Manca finora il secondo volume.

Si spalma poi questa cera, delicatamente, con un liquido formato da midollo arso di corno di castrato, gesso, tripolo e scaglie di ferro, finemente macinati e stemperati con loto di stallatico di bue o di cavallo, e ciò a due strati. Poi, si forma sull'opera una camicia con terra da fonditori mescolata a cimature di panni, e ciò a parecchi strati, lasciando che ciascuno strato convenientemente si rassodi.

Si porta il tutto nella stufa: la cera si discioglie ed esce per i canali schiusi in basso, e intanto cuoce lentamente la cappa che ricopre il modello. Ciò fatto, si trasporta il blocco nella fossa sotto la fornace, e, con gli opportuni accorgimenti, vi si versa dentro il metallo liquido.

Con questo sistema una volta rimossa la cappa si ha il getto perfettamente eseguito: è il sistema che il Cellini seguì per la Diana di Fontainebleau e per il Perseo: ma occorre poi con pazienza frantumare l'anima che resta nel getto e che, come si disse, è fatalmente perduta.

2° Sistema. – Una volta finito il modello, se ne ottiene la forma in gesso, smontabile, con pezzi e sottosquadri come son richiesti dall'arte.

Eseguita la forma, si toglie il modello che rimane così salvo per l'avvenire. Ricomposta la forma, la si riveste internamente di uno straterello di cera che deve aderire perfettamente alle pareti della forma ed essere il più possibile di un costante spessore.

Ciò fatto, si costruisce l'anima interna colandovi una poltiglia composta di gesso, osso riarso, mattone cotto pesto, che prontamente si rassoda.

Tolta la forma di gesso, si ritoccano le cere e su queste si fa la cappa definitiva con terra mescolata a cimature di panni, che poi si cuoce.

Per le restanti operazioni, si procede come nel primo sistema.

Il sistema di fusione *a cera persa* (1) fu usato dalla Rinascenza sino quasi ai nostri giorni: oggi però si ricorre a questo sistema soltanto in caso di particolare importanza artistica, e all'infuori di ciò, si usa comunemente il metodo di *fusione in sabbia* o *a staffa*, più speditivo, che permette la successiva riproduzione del modello che si vuole, il che commercialmente è molto vantaggioso.

Se il modello da riprodursi non è molto grande, lo si colloca intero su un letto di terra speciale (terra magra) convenientemente resa umida. Costipando la sabbia attorno al modello, se ne ottenga la forma sino alla metà del volume o

(1) La descrizione che abbiamo fatto del procedimento per la fusione a cera persa dà solo l'idea del principio su cui si basa questo sistema, al quale oggi per una maggior facilità e speditezza nell'applicazione della cera, grande vantaggio reca l'impiego della gelatina. Innumerevoli sono poi gli accorgimenti da adottarsi perchè la fusione riesca senza discontinuità e perfetta. Una delle precauzioni indispensabili è quella di circondare il modello con una rete di canaletti verticali comunicanti fra loro e con la bocca superiore in cui si verserà il metallo liquido: questi canaletti hanno lo scopo di distribuire alle varie parti, anche quelle più lontane, per diverse vie, il metallo fluido nel vuoto lasciato fra le due forme, e di servire da sfiatatoi per l'uscita dei gas che si sprigionano nella colatura.

Interessante a questo riguardo è vedere come Girardon e Keller predisposero i canali e gli sfiatatoi per la fusione della statua di Luigi XIV (Havard, op. cit., pag. 47).

all'incirca. Poi, si completi la cappa, sempre in sabbia con tasselli e sottosquadri, per modo da ricoprire completamente il modello.

Si lascia seccare la forma, e poi si ricava un modello (interno) in terra ordinaria che si lascia pure seccare al grado opportuno. Questo modello smagrito ad arte di quel tanto che deve essere lo spessore voluto dalla fusione, costituisce l'anima del getto: cotto al forno, è poi rimesso nella forma per modo da essere equidistante dalle pareti della cappa, e reso immobile perfettamente (1).

Con questo sistema l'opera del cesellatore è sempre importante: ottenuta la fusione, rimangono tutte le costole in rilievo corrispondenti alle unioni dei tasselli, rimangono tante imperfezioni che l'artefice deve togliere se vuole che l'oggetto riprodotto assomigli il più possibile all'opera originale.

Peraltro è doveroso ricordare che anche nella *fusione a cera persa* il Cellini affermava come l'epidermide del bronzo deve comunque essere ripassata dalla martellina e dal bulino. Ma questa che il Cellini riteneva indispensabile era opera dell'artista, mentre comunemente con la *fusione in sabbia* si tollera l'intervento di un cesellatore che spesso altera il modello e sciupa quel carattere che l'artista aveva saputo dare alla sua creazione.

*
* *

Il rame puro, così duttile a freddo, è difficilissimo a fondere in getti d'arte, e ciò innanzi tutto per l'alta temperatura di fusione (1084°), ed anche per la sua grande ossidabilità.

Per tali fatti, sin dai più antichi tempi si cercò di eliminare i pericoli che offriva la fusione del rame puro, raggiungendosi lo scopo col formare la lega di rame e di stagno (bronzo).

Il bronzo tecnicamente classico (90% di rame e 10% di stagno) fonde a una temperatura più bassa di 200° circa, rispetto a quella necessaria per la fusione del rame puro. Aggiunte anche minime di piombo o di zinco abbassano ulteriormente la temperatura di fusione della lega e ne aumentano la fluidità: ciò è di particolare vantaggio per i getti d'arte in cui la *sottilità metallica* è indispensabile per ottenere la massima finitezza dell'epidermide esteriore.

Da ciò deriva il fatto che i bronzi moderni hanno tutti più o meno una certa percentuale di piombo e di zinco, cosa che di regola non si riscontra nei bronzi classici propriamente detti.

Le formule per i bronzi d'arte variarono sensibilmente coi secoli, accogliendo anche metalli i quali, come ora si è detto, in antico erano esclusi (2).

(1) Havard, op. cit., pagg. 37-44.

(2) Biringuccio nella sua già ricordata *De la Pirotechnia*, al Cap. III del Lib. V, dà alcune dosature pei bronzi: e così al bronzo normale (statue e artiglierie) assegna l'8, il 9, il 10 e anche il 12 % di stagno: al bronzo per le campane dal 23 al 26 % di stagno, secondo che le campane sono grosse o piccole, e secondo che si voglia un suono *grave, acuto e chiaro*; al bronzo per altri lavori viene assegnata una percentuale di stagno dal 12 % in su.

Così ad esempio i bronzi Keller di Versailles, famosi per la loro bellezza, hanno questa composizione (1):

Rame	91.60
Zinco	5.33
Stagno	1.70
Piombo	1.37
	100.00

La Casa Barbedienne di Parigi adottava sino a pochi anni or sono questa lega (1):

Rame	93.00
Stagno	6.00
Zinco	1.00
	100.00

Secondo il Magne, attualmente i bronzi d'arte contengono metalli in queste proporzioni:

Rame	da 60 a 85%
Stagno	da 3 a 5%
Zinco	da 10 a 35%
Piombo	da 1 a 3%

Il bronzo delle statue contiene comunemente da 85 a 90% di rame: il bronzo delle monete ha, salvo piccole varianti, 95% di rame, 4% di stagno e 1% di zinco. Il bronzo delle medaglie ha 99 di rame e 1 di stagno. Il bronzo delle campane resulta da 22 a 25 parti di stagno, da 78 a 75 parti di rame (2).

La Casa Lomazzi di Milano adopera normalmente per i bronzi d'arte la formula classica, cioè 90% di rame e 10 di stagno.

In tema di bronzi sarebbe un'omissione colpevole non dire una parola su quelli giapponesi noti e apprezzati universalmente, astraendo dal loro valore artistico, per la finezza della fusione e per la bellezza delle pátine che, per quanto si è tentato, non si è riusciti finora a imitare bene.

Le leghe giapponesi sono molto complesse: esse contengono — oltre che rame e stagno — piombo, zinco, ferro, arsenico e talvolta anche oro e argento.

È in virtù di queste leghe che gli artisti del Sol Levante, con ispeciali reattivi in gran parte sconosciuti, riescono ad ottenere sui loro pezzi bronzei quelle gradazioni di patine che sono oggetto della nostra ammirazione.

Le leghe giapponesi hanno il vantaggio — sovra tutto per la presenza del piombo — di avere un punto basso di fusione, di essere fluide e perciò atte a

(1) HAVARD, op. cit., pag. 7.
(2) L. MAGNE, op. cit., pag. 6.

riprodurre facilmente le finezze del modello, di avere la superficie abbastanza dolce per le opere di cesello e di lima, e molto idonea a ricevere le patine dalle tinte più varie.

Devesi però notare che tali leghe dànno bronzi poco tenaci, non consigliabili quando trattisi di oggetti che debbono rimanere esposti lungamente alle intemperie come accade nelle opere monumentali.

Chi volesse approfondire l'argomento delle leghe bronzee giapponesi, nonchè conoscere le saldature relative ai varî bronzi e i metodi per ottenere le tanto apprezzate pátine, veda il *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, 1895, pag. 591, ed anche il manuale dell'Ing. I. Ghersi: *Leghe metalliche ed amalgame*, Hoepli, 1898, pag. 232 e segg.

*
* *

I bronzi antichi genuini sono coloriti da una patina che varia non solo secondo la loro intima composizione, ma anche secondo le peripezie che dovettero subire.

I bronzi esposti all'intemperie hanno una patina verdastra di intonazione cupa che è chimicamente un carbonato basico di rame formatosi dalla combinazione del rame della lega coll'anidride carbonica dell'aria, in presenza della umidità atmosferica: le acque possono disciogliere questo carbonato colorando, come spesso accade, le basi marmoree dei monumenti.

I Romani amavano la bella patina verde del bronzo (colorem jucundum) la cui formazione affrettavano ungendo il metallo con olio ed esponendolo al sole. Plinio ci insegna anche che « aera extersa rubiginem celerius trahunt, quam neglecta nisi oleo purgantur » (1).

I bronzi invece conservati in luoghi chiusi possono offrire allo sguardo la colorazione scura caratteristica del bronzo (il *brunum aes* degli antichi), con note più chiare, e quasi auree, nelle parti salienti dove la mano è passata con predilezione.

I bronzi di scavo presentano ordinariamente incrostazioni di sali di rame formatesi per azioni chimiche avvenute fra il rame e le sostanze disciolte nel terreno: tali incrostazioni sono di un bel verde uniforme caratteristico, a tinta opaca, a meno che il lungo uso o un qualche artificio non abbia dato loro un'apparenza lucida (2).

L'imitazione di queste patine è da tempo un problema che affatica fonditori ed artisti: a raggiungere lo scopo si sono escogitati parecchi mezzi che, a prescindere da quelli empirici e volgari, si possono ridurre a due:

a) applicazioni di vernici,
b) ossidazioni artificiali.

---

(1) Plinio, XXXIV, 20.

(2) È utile avvertire che la presenza del piombo e dello zinco tende a impedire la formazione della bella patina caratteristica: quindi i bronzi d'arte dovrebbero contenere soltanto rame e stagno.

Le vernici possono essere date a caldo o a freddo. Le vernici a freddo sono all'alcool, e si colorano variamente, secondo la patina che si desidera, con colori all'anilina.

Le patine ottenute con vernici, oltre essere facilmente riconoscibili, finiscono per iscomparire con l'uso dell'oggetto.

Durevoli invece possono essere le patine ottenute chimicamente. Per ottenere una tonalità *bruna* si immerge a più riprese il pezzo metallico in un bagno di solfidrato di ammoniaca: negli intervalli, lo si sottopone a un mite fuoco, avendo cura di spalmarlo di sanguigna o di giallo cromo o di nero fumo, secondo la particolar tinta che si vuol dare. Poi si stende sovra le superfici la cera: si lascia asciugare, e si spazzola con molta delicatezza.

Per la patina *verdastra* si ricorre all'acido acetico e ai sali ammoniacali.

Per la patina *nera* sono consigliati i trattamenti arsenicali; e per quella *rossa* i bagni di percloruro di ferro.

Circa le patine *bruno-scure*, che comunemente si dicono *bronzo fiorentino*, si usa l'acido pirogallico o un bagno di acido solforoso in cui siasi aggiunto dell'ossido di ferro. Dopo il bagno, si ricopre l'oggetto di ocra gialla, lo si sottopone a un fuoco dolce, lo si ripulisce, lo si tratta con cera, lo si lascia essicare, e poi si strofina con un panno accuratamente, fino a che non abbia raggiunta la necessaria lucentezza.

Dice bene l'Havard: queste sono semplici indicazioni e nulla più. Occorre che l'artefice pratico, a seconda dei metalli, sappia dosare opportunamente gli acidi e adottare quei *tours de mains* che gli suggerisce la sola esperienza.

Un'ultima domanda che ci può essere rivolta è forse questa: come si distinguono i bronzi veri antichi da quelli falsificati? Rispondiamo semplicemente così: con una profonda conoscenza della materia e con un grande buon senso.

A molti la risposta potrà sembrare alquanto ingenua ed evasiva, eppure riteniamo che *il segreto di poter conoscere* sia proprio tutto qui. È notorio: vi sono dei libri che pretendono di insegnare in poche ore come si differenzino gli stili, come si possano distinguere le cose d'arte vere da quelle truccate; ma confessiamo di essere molti scettici sull'efficacia di questi manuali, e riteniamo fermamente che essi non raggiungano altro scopo se non quello di favorire il più sciocco e vano dei dilettantismi.

Abbiamo sul tavolino un volume di Emile Bayard: *L'Art de reconnaitre les fraudes*, Paris, R. Rogez et F. Chernoviz, 1920, che al Cap. XIII tratta, fra l'altro, *Le truquage des bronzes*. Lette attentamente quelle pagine, ci chiediamo se anche certi libri non contengono un po' di *truquage* contro la buona fede degli ingenui che credono nella virtù taumaturgica di un vade-mecum stampato in lingua straniera.

Certo sarebbe assai comodo il diventare esperti in un qualunque ramo dell'arte antiquaria con la sola compera di un libro che non costa molto e che non richiede molte ore di lettura.

Per conoscere e pregiare i veri bronzi, per differenziarli dai falsi, occorre prima di tutto averne veduti moltissimi in Musei e Collezioni private, averli toccati, esaminati e dirò anche notomizzati: è d'uopo sapere a fondo che cosa sia la tecnica fusoria e la storia dell'arte del bronzo nella sua millenaria vita, essere consapevoli di tutti gli artificî in voga da tempo per dare ai bronzi nuovi una apparenza vetusta..... ed anche avere spesso errato nei giudizî e, da bravi collezionisti coraggiosi, essere rimasti qualche volta vittime di inganni che sono forse il più utile degli insegnamenti.

Questa è l'ultima parola che possiamo dire come studiosi e amatori dell'arte di cui qui si scrisse per nostro diletto e per utile altrui.

Pondus di stadera romana nella Collez. Carrand, Firenze.

PARTE PRIMA

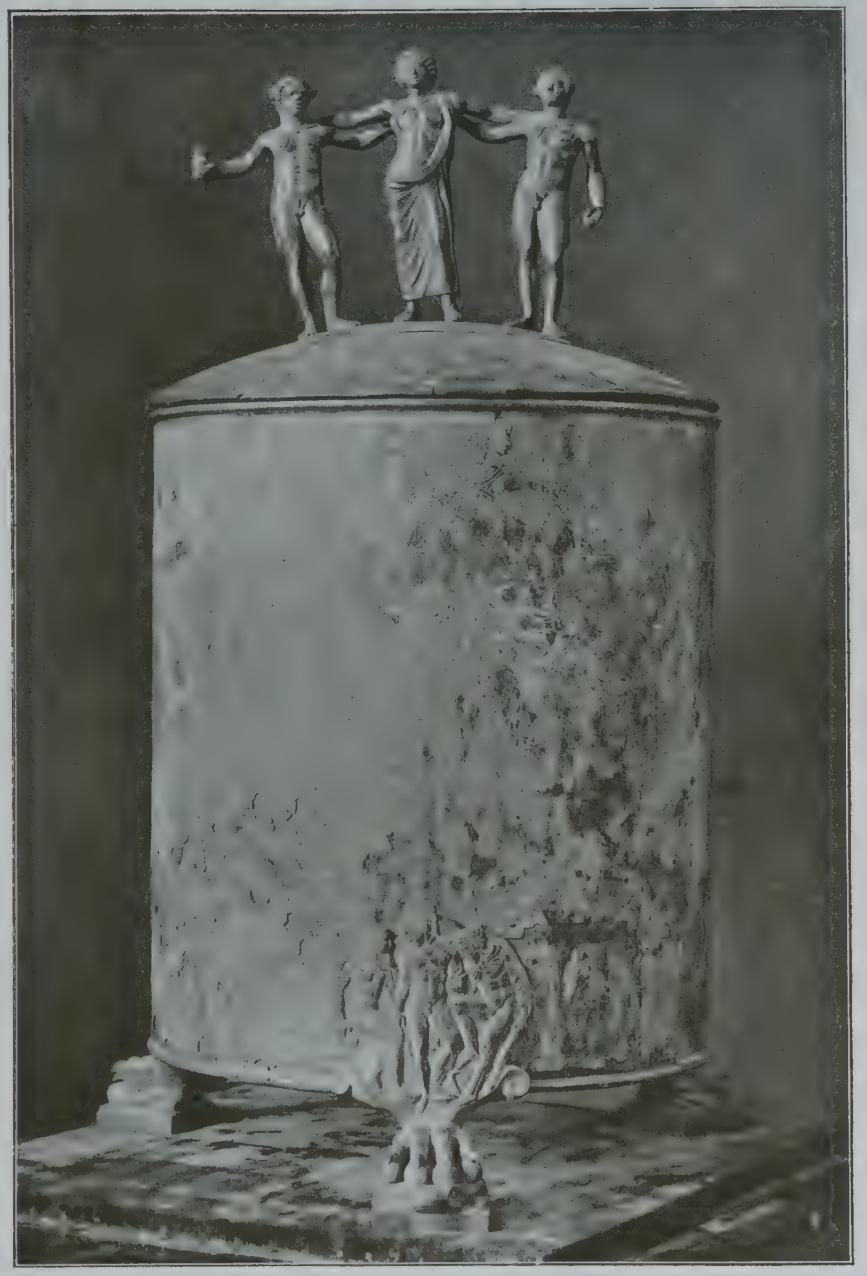
BRONZI ETRUSCHI E ROMANI

Fig. 1. — Sedia in rame sbalzato (tomba arcaica di Preneste).
Roma, Collezione Barberini.

Fig. 2. — Situle di Bolsena e di Chiusi.
Firenze. R. Museo Archeologico.

(Fot. Alinari).

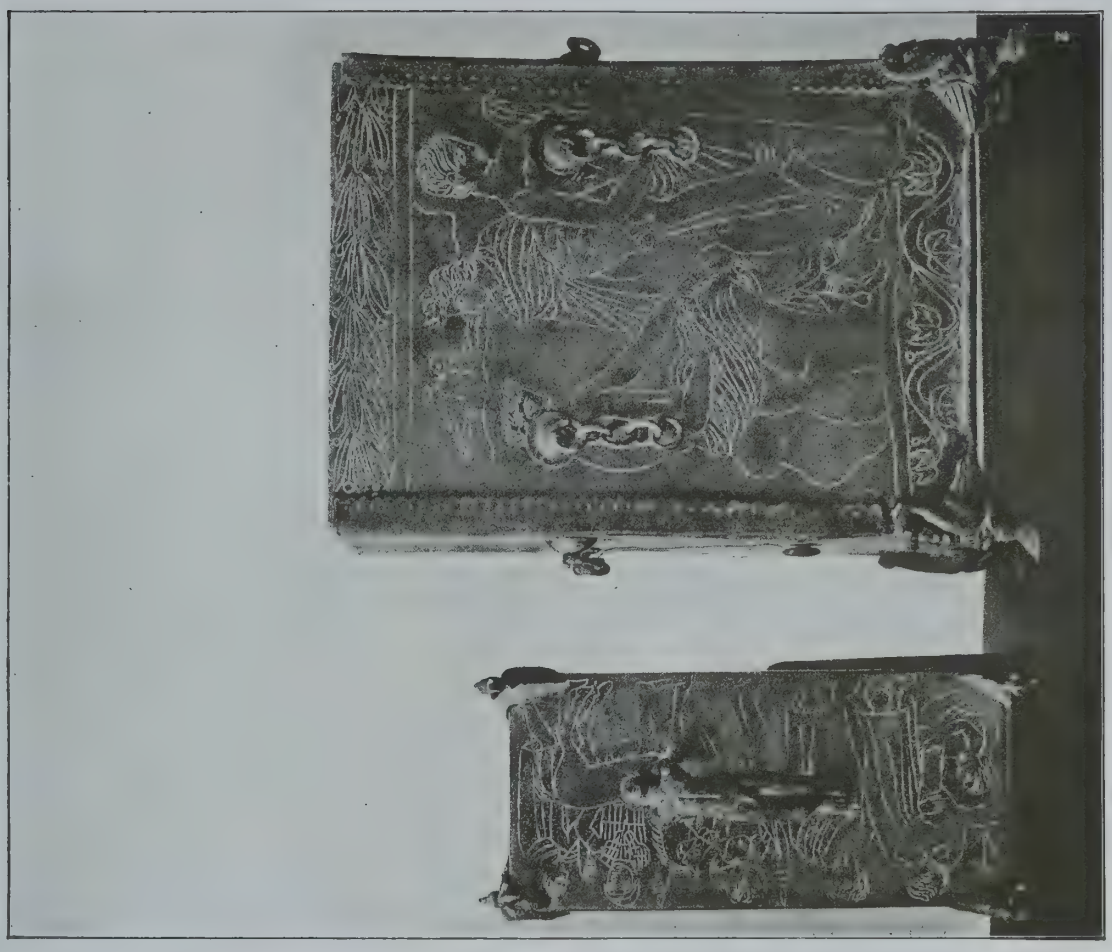
Figg. 3 e 4. — Lampadario di Cortona (diam. m. 0.58). – Cortona, Museo Etrusco Cortonese.
(Fot. Alinari).



Figg. 5 e 6. — Cista Ficoroni (alt. cm. 53). Assieme e particolare di un piede. – Roma, Museo Kircheriano.
(Fot. Alinari).

Figg. 7 e 8. — Cista Ficoroni. Figurazioni (Gli Argonauti nel paese dei Bebrici) incise nella parte cilindrica della cista. Roma, Museo Kircheriano.

(Fot. Alinari).



Figg. 9 e 10. — Armarium per teletta (da Preneste). Fianchi e coperchio.
Roma, Collezione Barberini.
(Fot. Alinari).

Figg. 11 e 12. — Cista Barberini (da Preneste). Assieme e particolare delle figurazioni incise.
Roma, Collezione Barberini.
(Fot. Alinari).

Fig. 13. — Specchio: Giunone che allatta Ercole.
Firenze, R. Museo Archeologico

Fig. 14. — Specchio (da Preneste): Bacco e Arianna.
Roma, Collezione Barberini.

(Fot. Alinari).

Fig. 15. — La lupa Capitolina. – Roma, Museo Palazzo dei Conservatori.

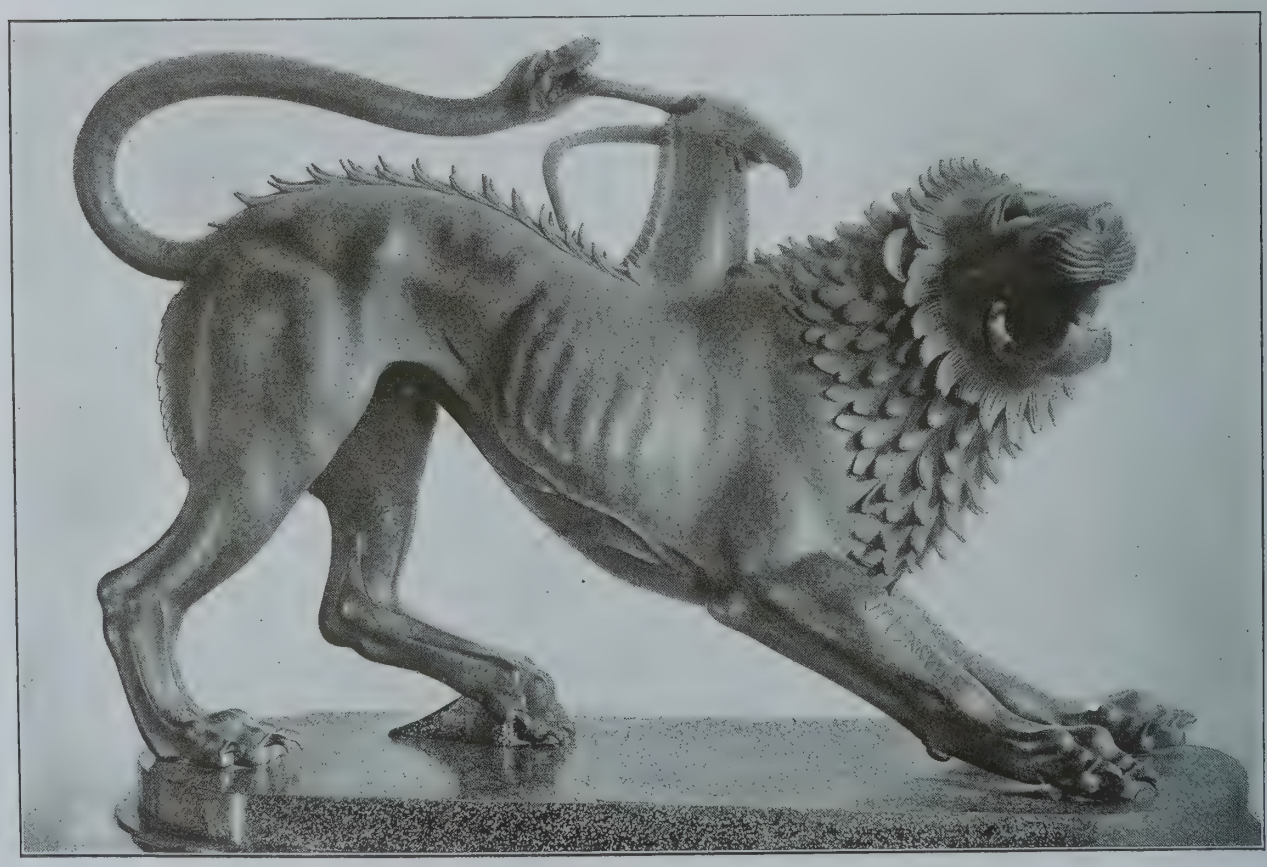


Fig. 16. — La chimera d'Arezzo (m. 0.80). – Firenze, R. Museo Archeologico.
(Fot. Alinari).

Fig. 17. — Manici e piedi di ciste. – Roma, Museo Kircheriano.

Fig. 18. — Piccoli bronzi etruschi. – Firenze, R. Museo Archeologico.
(Fot. Alinari).

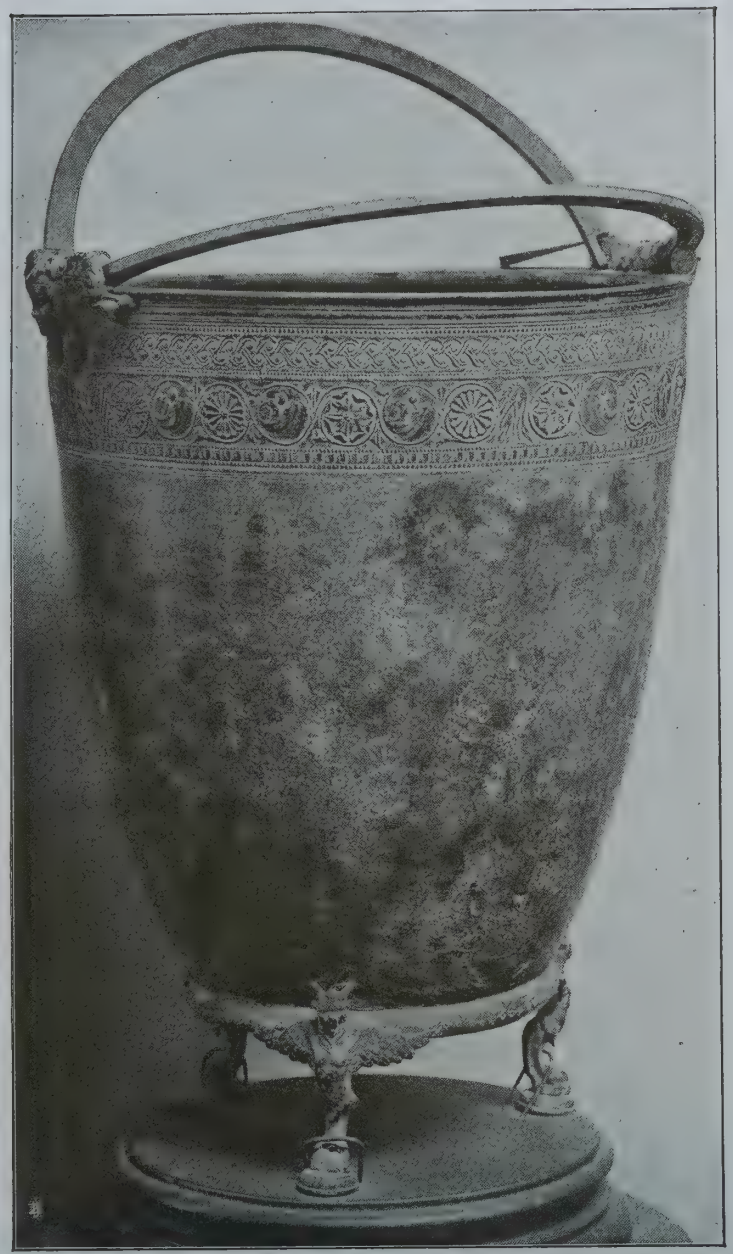


Fig. 19. — Secchio in bronzo con decorazioni d'argento alt. 0.38, diam. 0.32 (da Ercolano). Napoli, Museo Nazion.

Fig. 20. — Vasca, forse usata come fonte lustrale (dal tempio di Iside, Pompei). Napoli, Museo Nazionale.

Fot. Alinari).

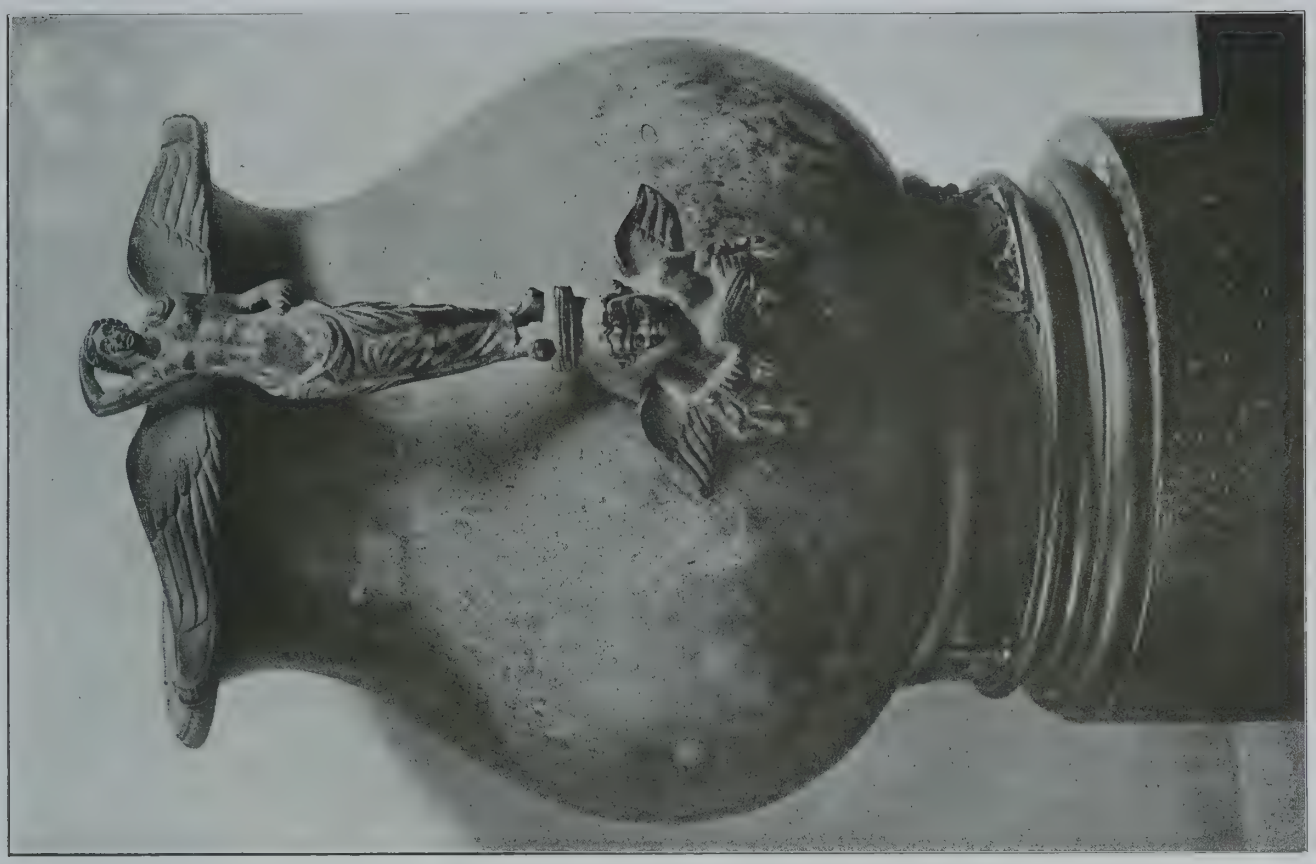


Fig. 22. — Vaso detto dell' Ermafrodito (da Pompei).
Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 21. — Vaso a forma di crater (da Pompei).
Napoli, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

Fig. 23. — Vaso a forma di urna; Lattiera; Rhyton. – Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 24. — Due vasi per riscaldar l'acqua. – Napoli, Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).

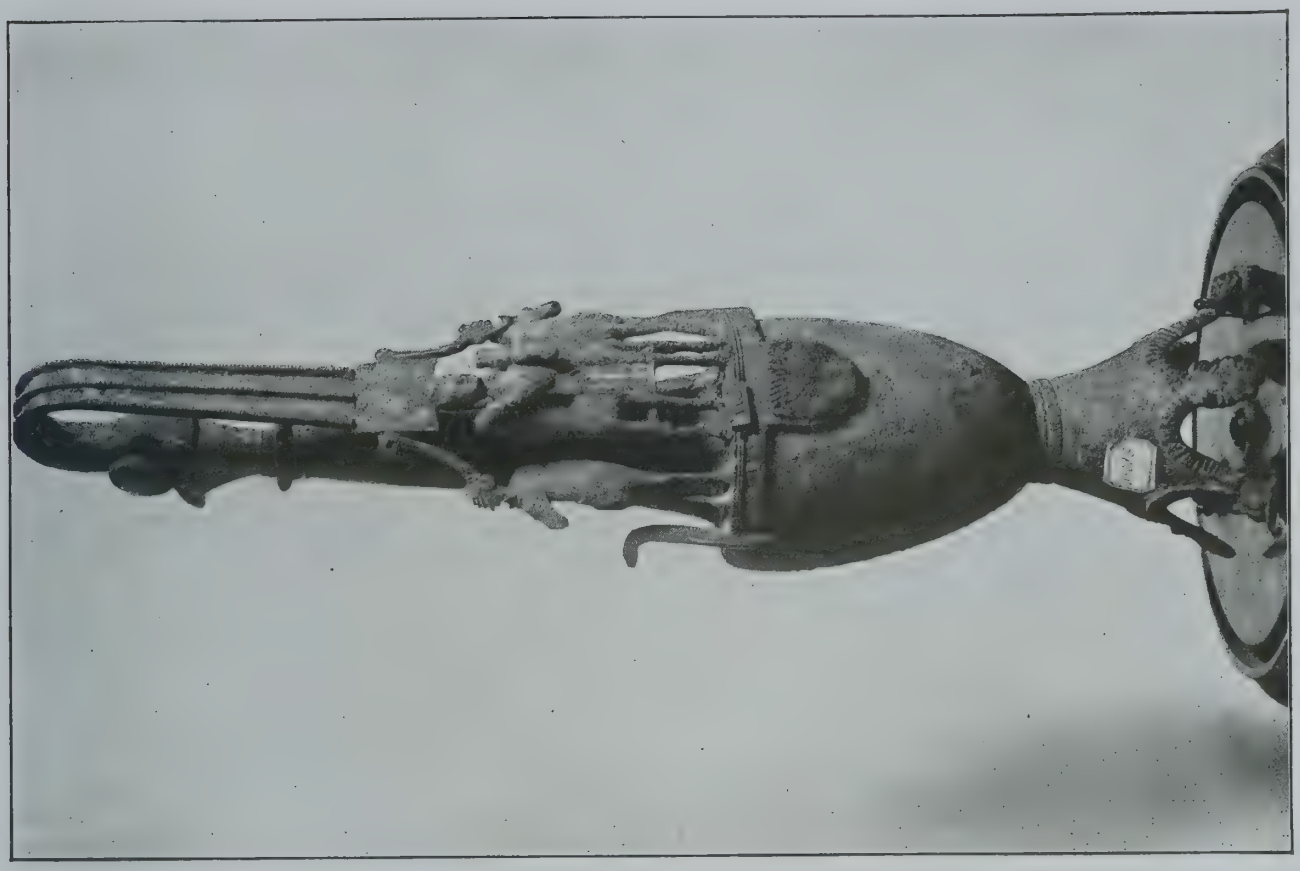


Fig. 25 bis. — Vaso per sacrifici (da Stabia). – Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 25. — Fornello cilindrico (da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

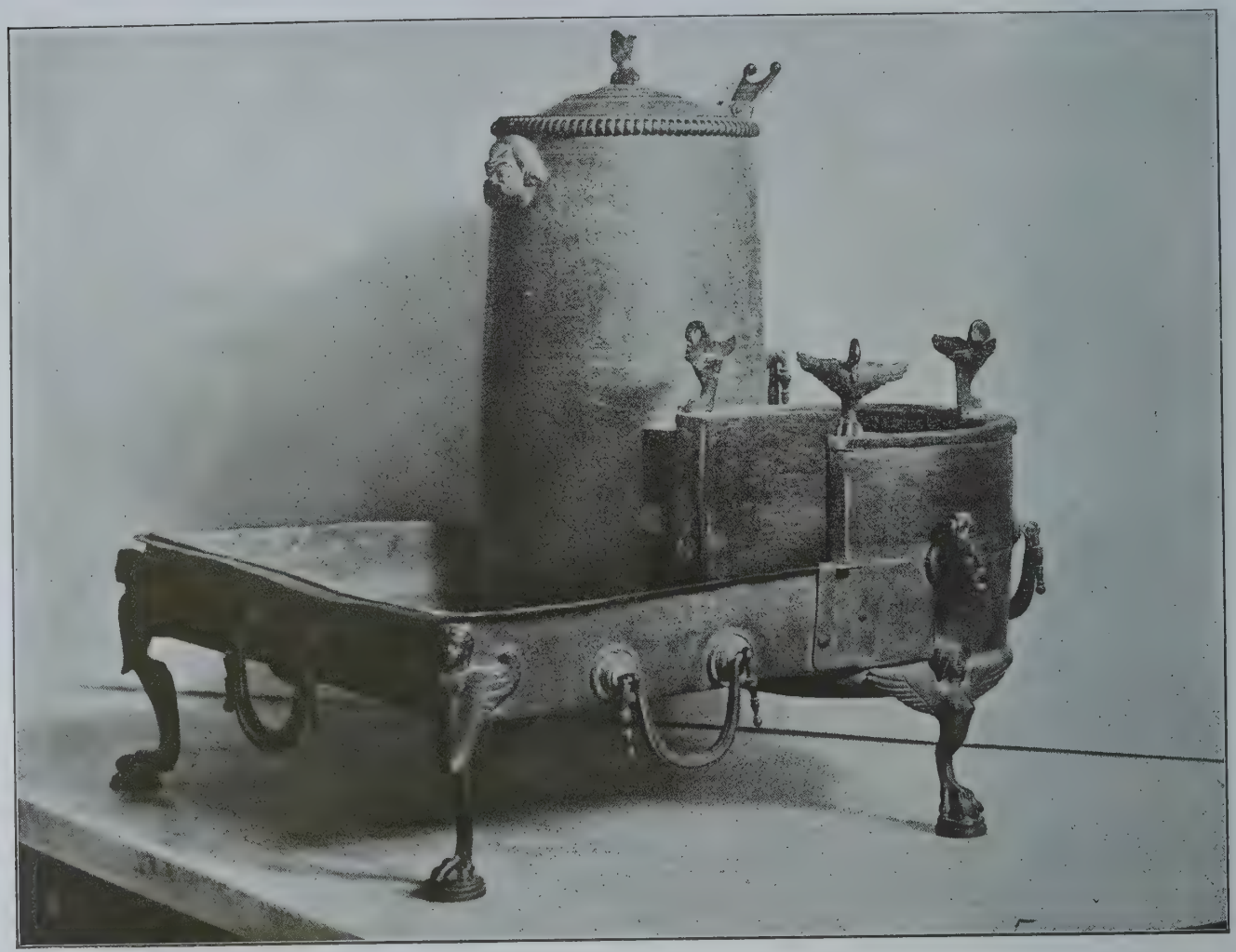


Fig. 26. — Caldario per bagno (da Stabia). – Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 27. — Grande braciere (da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).

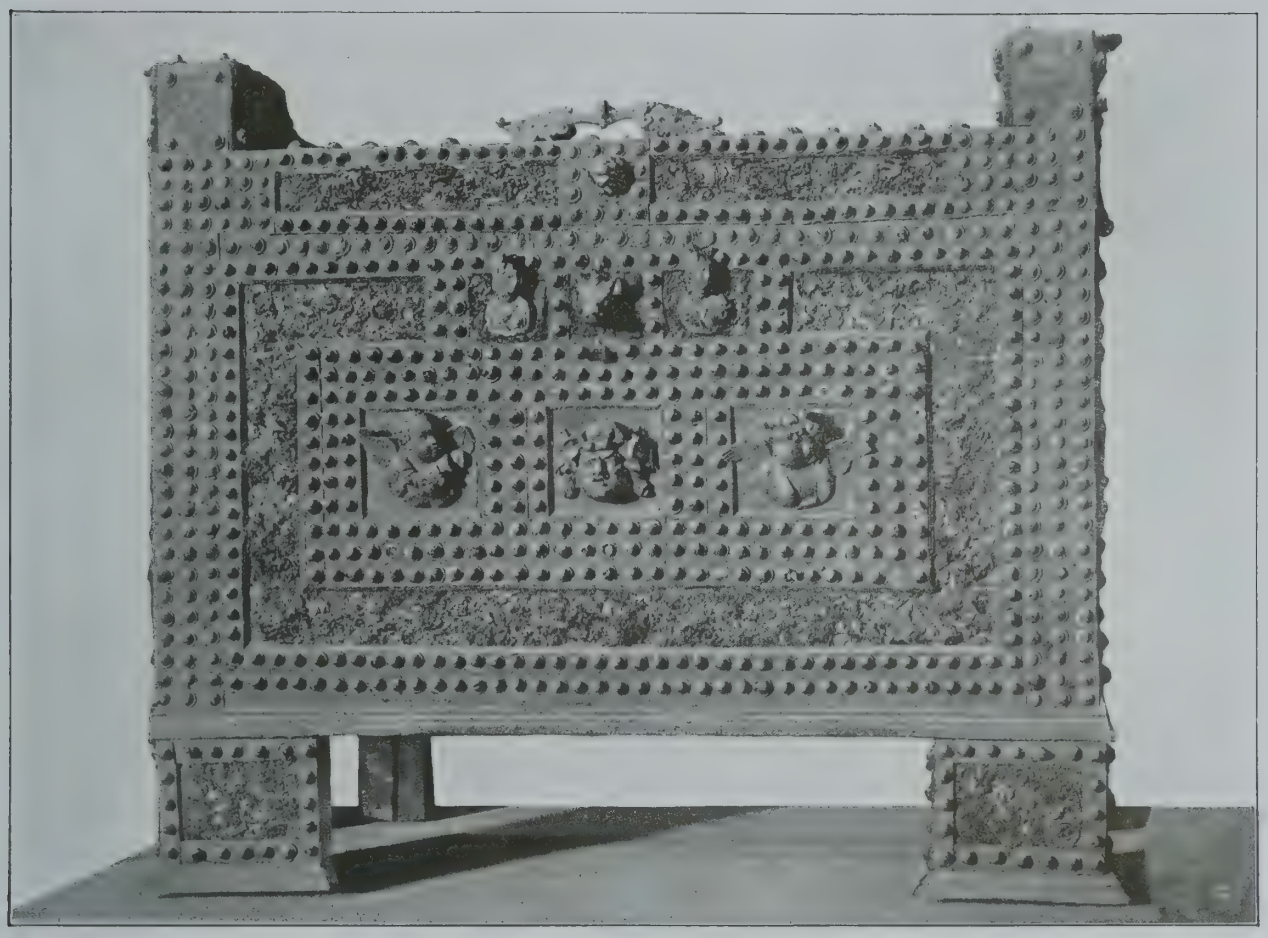


Fig. 28. — Cassone in ferro con riporti bronzei (da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.

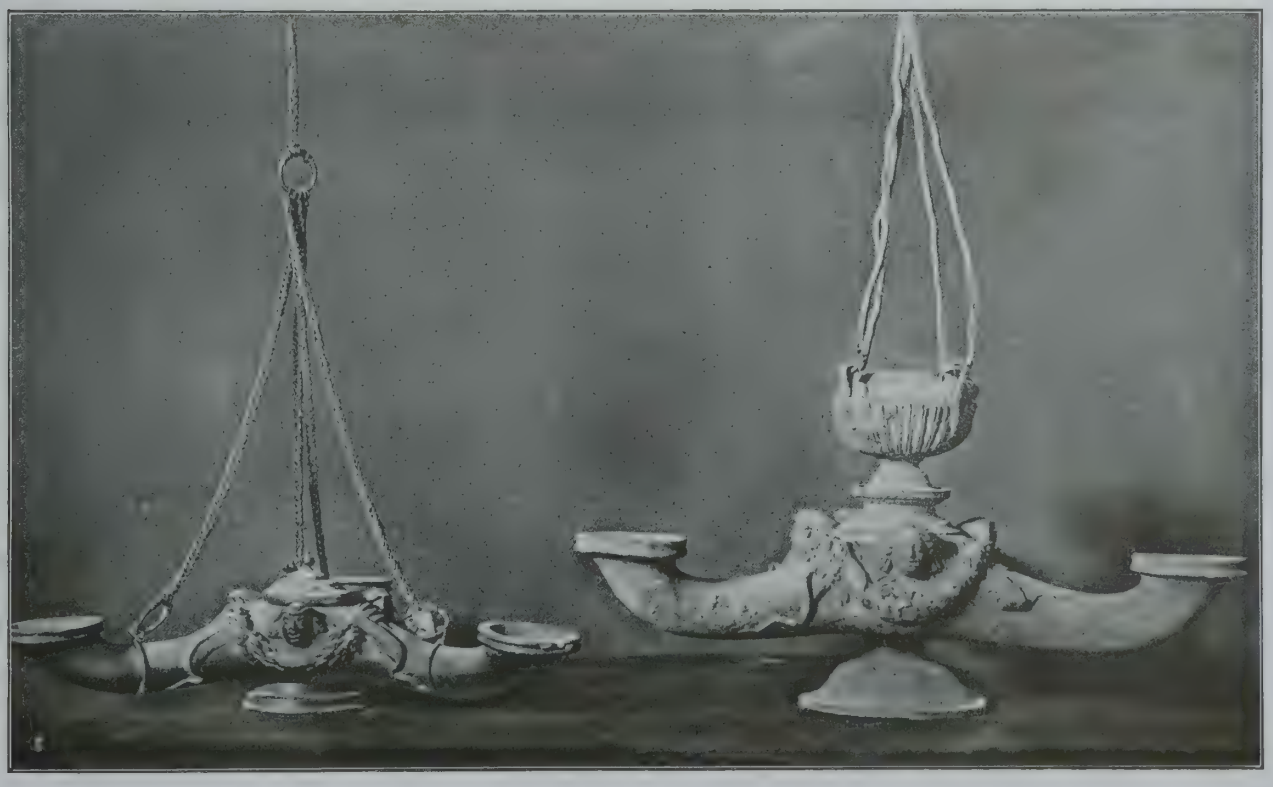


Fig. 29. — Due lampade pendule (da Pompei e da Ercolano). – Napoli, Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).

Fig. 30. — Colonna con lampade (da Pompei).
Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 31. — Colonna con lampade e reggilucerne (da Ercolano e da Pompei).
Napoli, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

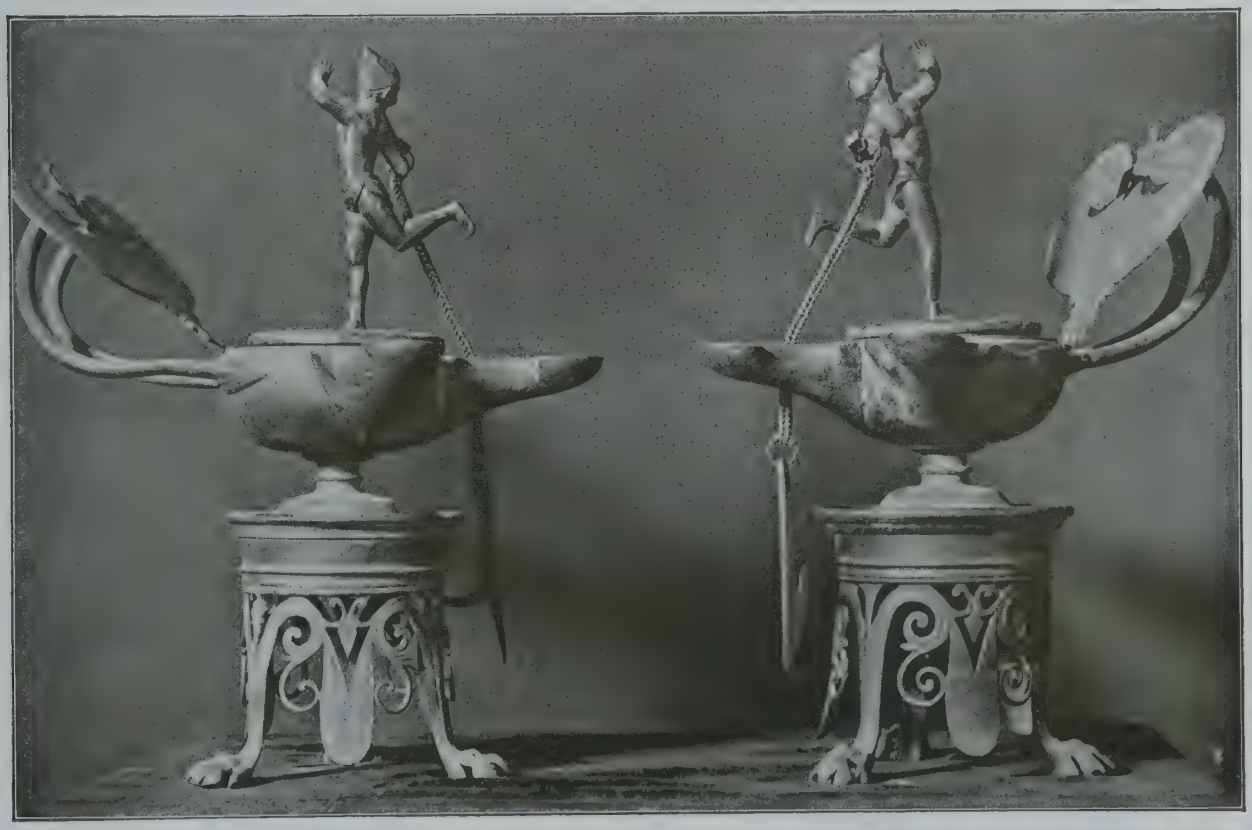


Fig. 32 e 33. — Lampade con piede (da Ercolano e da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).

Fig. 34. — Reggilampade: Sileno e fanciulli Frigi (da Ercolano e da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 35. — Reggilampade (da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).

Fig. 36. — Tripode bruciaprofumi (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 37. — Tripode bruciaprofumi: alt. m. 0.925, diam. del bacino m. 0.450 (da Ercolano). – Napoli, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

Fig. 38. — Bisellio (da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.

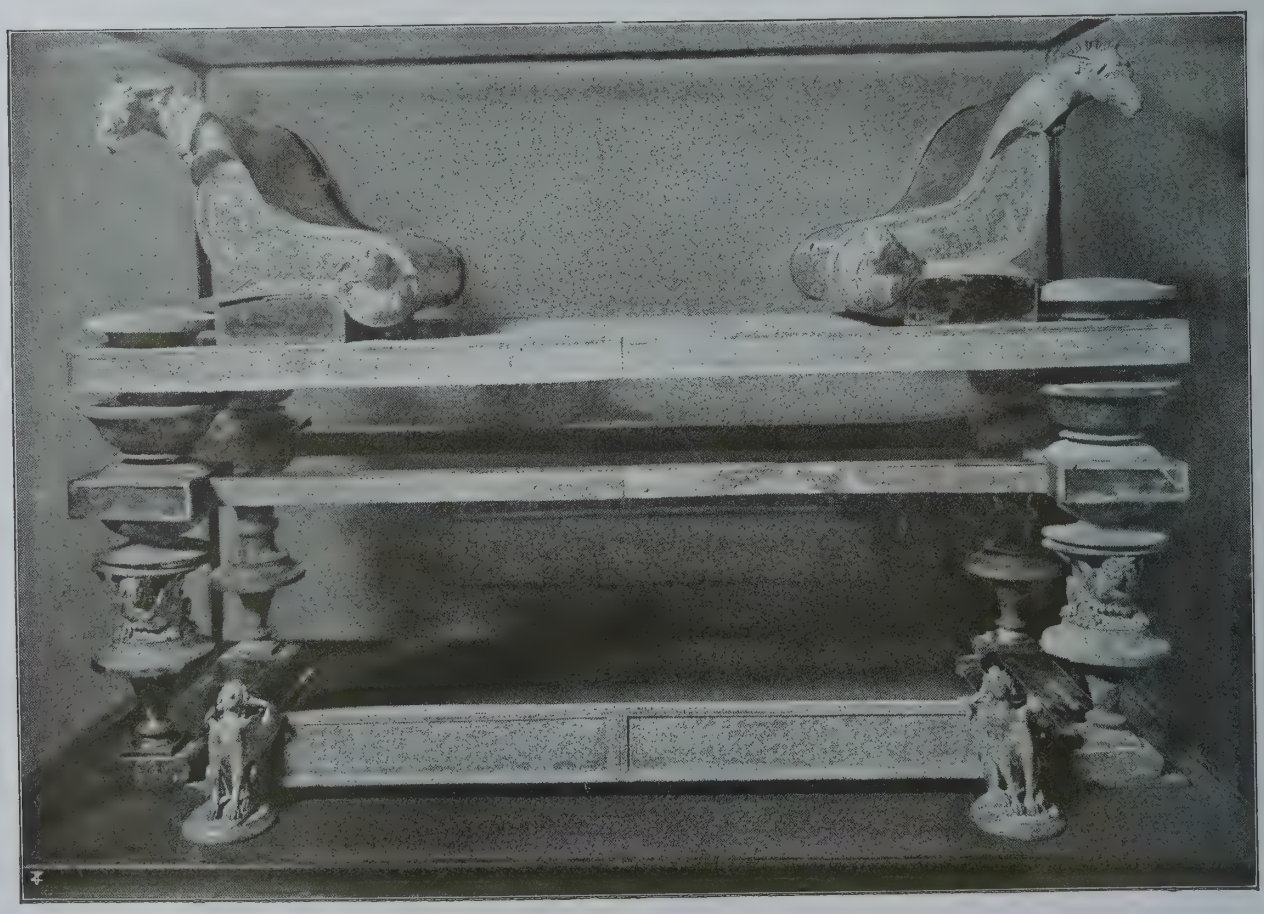


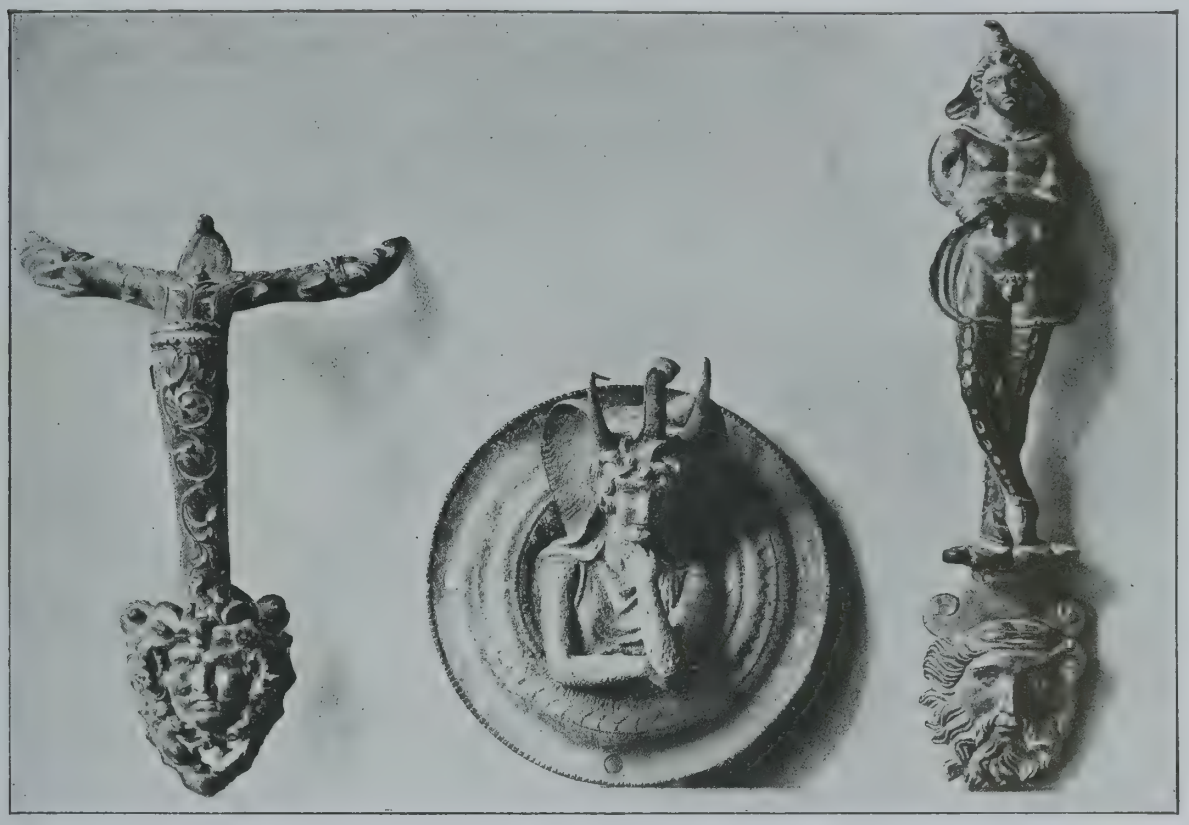
Fig. 39. — Bisellio di bronzo con ageminatura in argento. – Roma, Museo Palazzo dei Conservatori.
(Fot. Alinari).

Fig. 40. — Bisellio: particolare delle anse (v. fig. 39). – Roma, Museo Palazzo dei Conservatori.
(Fot. Alinari).

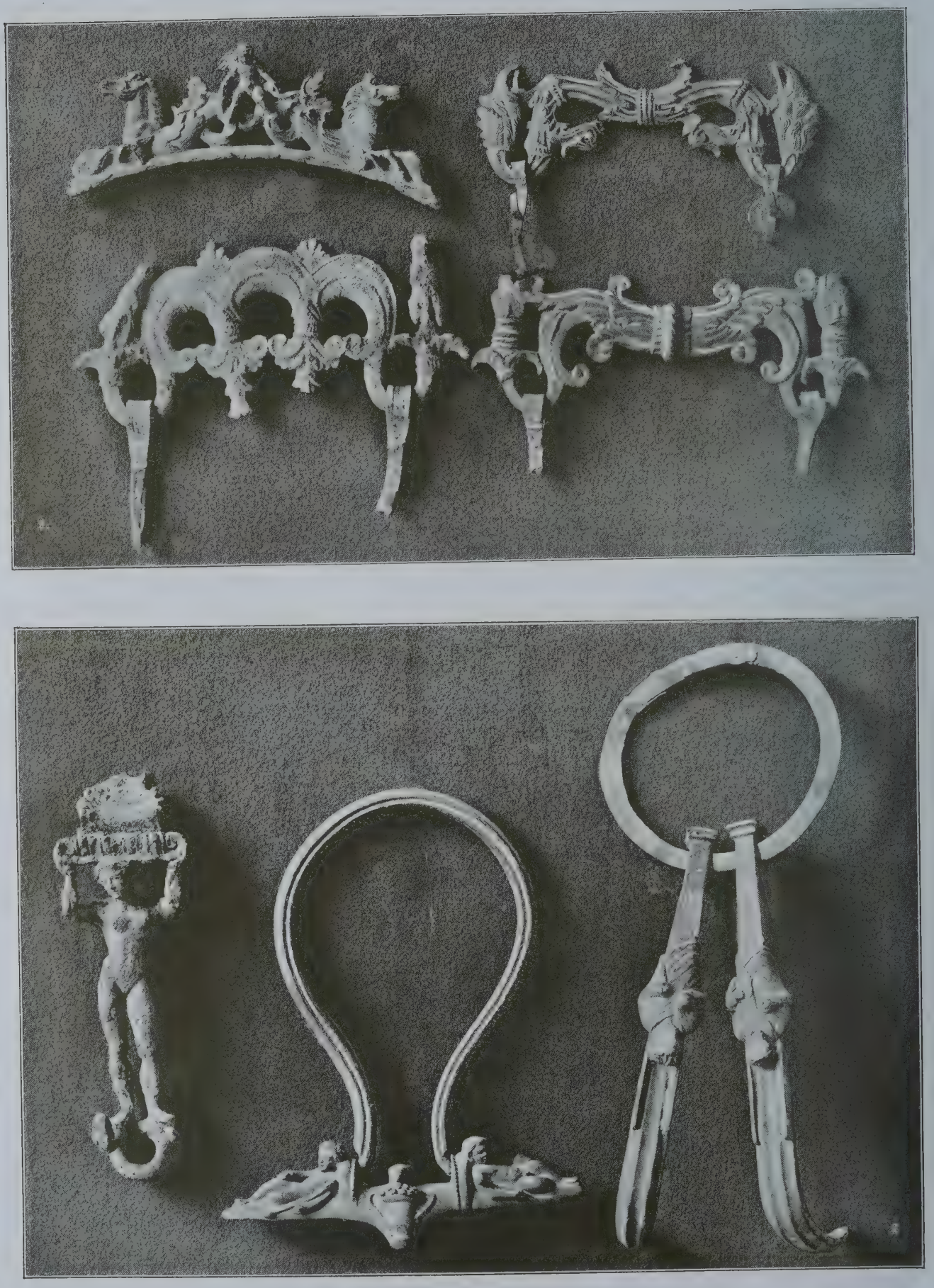
Fig. 41. — Piede per tavola (monopodium).
Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 42. — Tavola (mensa): sistema di gambe pieghevoli.
Napoli, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).



Figg. 43 e 44. — Manici, maniglie e placchette. – Napoli, Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).



Figg. 45 e 46. — Maniglie per mobili e vasi. – Napoli, Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).

Fig. 47. — Elmo gladiatorio recante in rilievo una scena di battaglia (Iliupersis?): alt. m. 0.450. Di incerta origine. – Napoli, Museo Nazion.

(Fot. Almari).

Fig. 48. — Gambali gladiatorî (ocree dei Romani). Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 49. — Armi gladiatorie (da Pompei). – Napoli, Museo Nazionale.

Fig. 50. — Pettorale da cavallo. – Brescia, Museo Civico.
(Fot. Alinari).

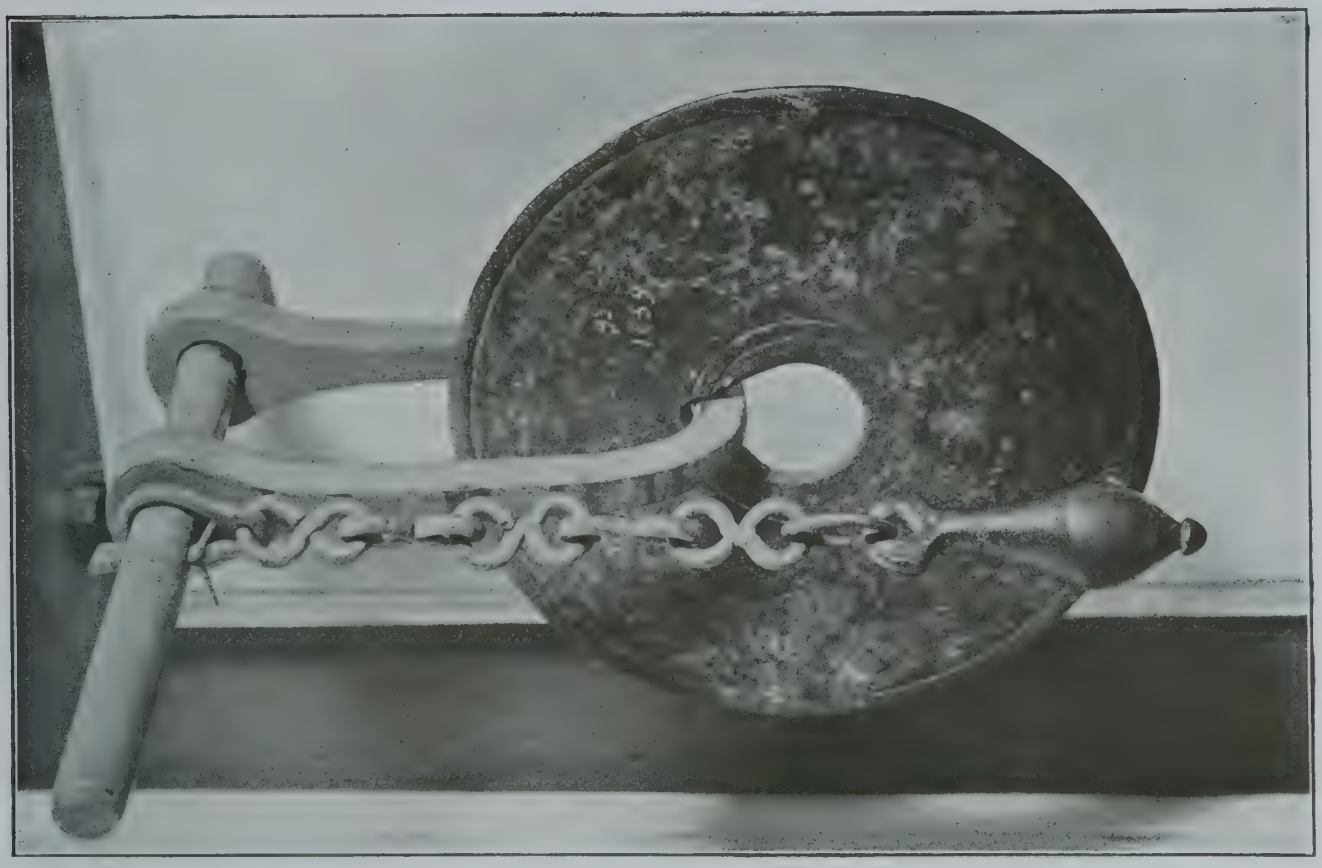


Fig. 52. — Disco bronzeo ad uso campana (da Pompei).
Napoli, Museo Nazionale.

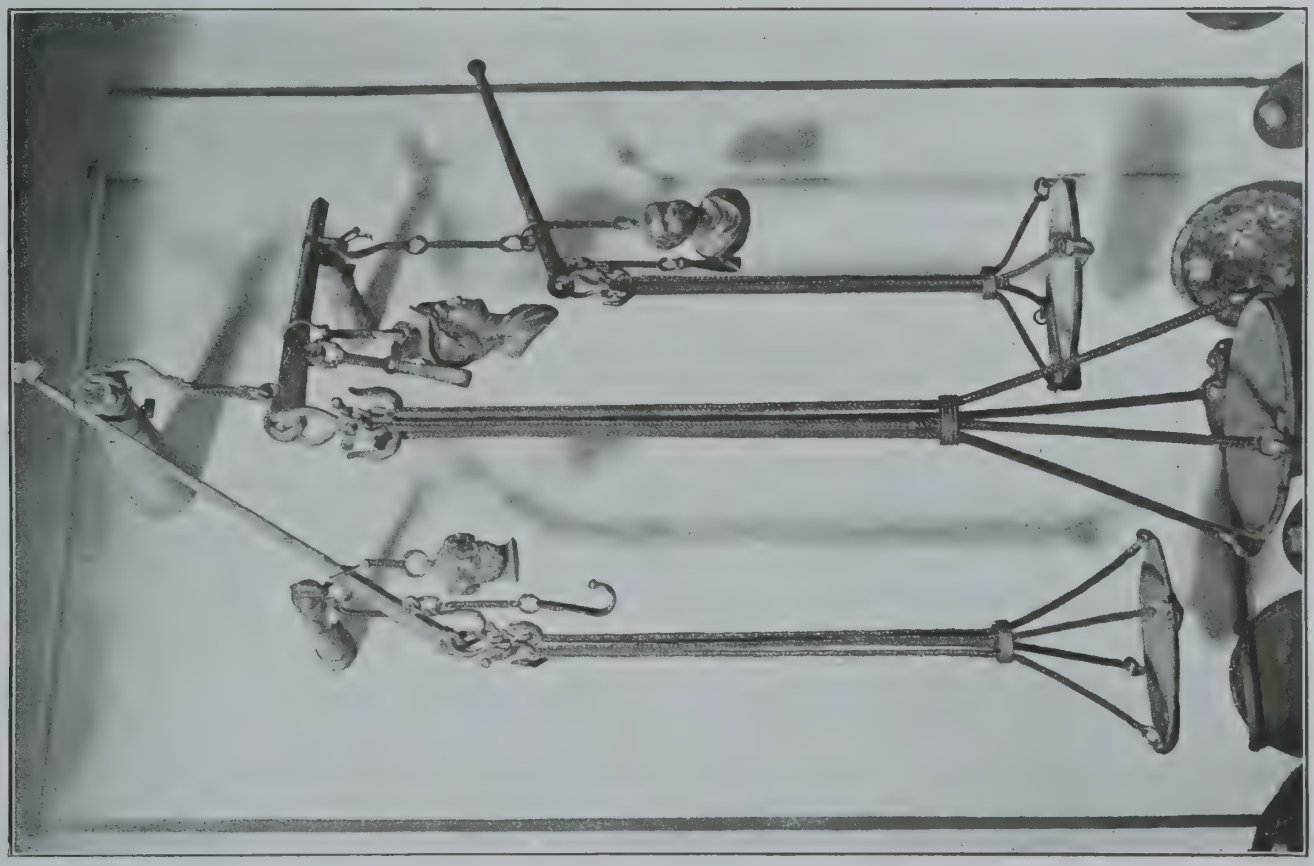


Fig. 51. — Varie stadere con gli «æquipondia» raffiguranti teste umane.
Napoli, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

Fig. 53. — Bronzi della nave di Nemi (teste di lupo e Medusa). – Roma, Museo delle Terme. (Fot. Anderson).

Fig. 54. — Bronzo della nave di Nemi (testa di leone).
Roma, Museo delle Terme.

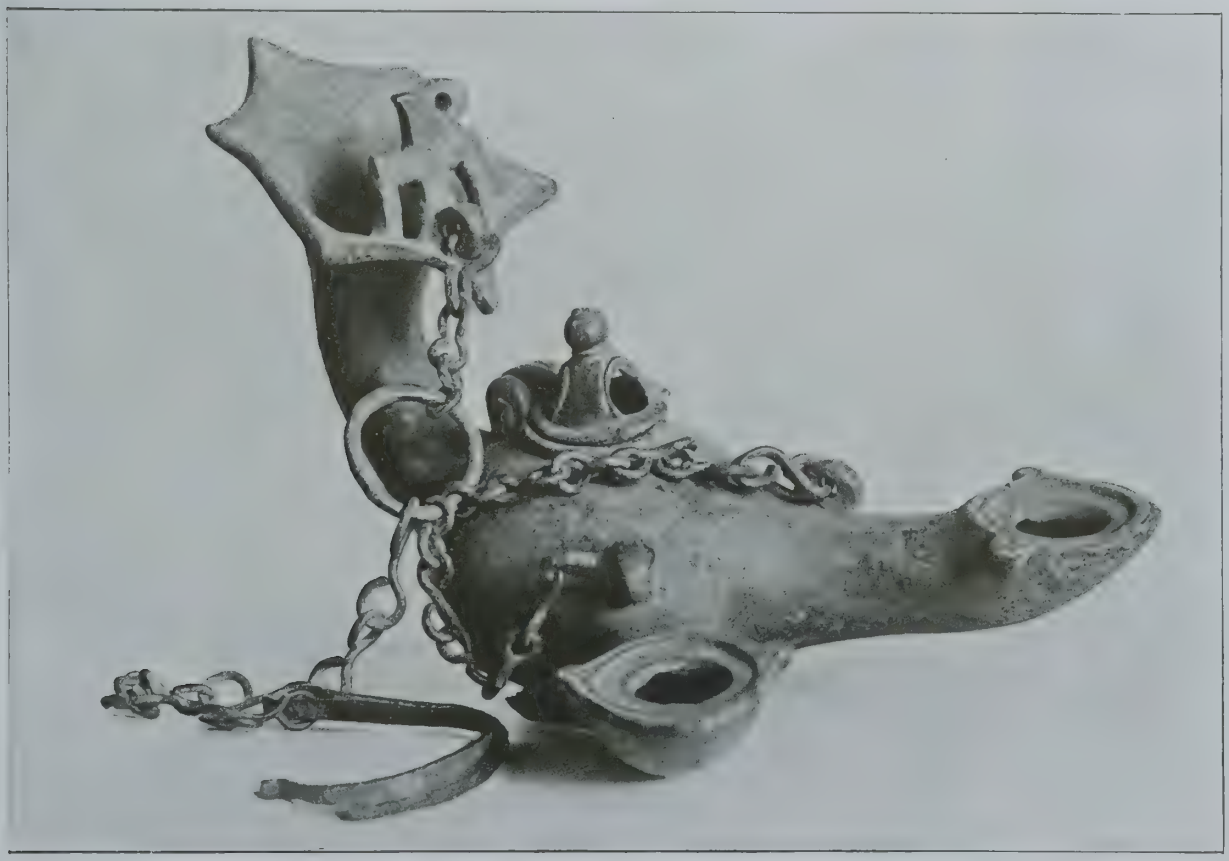
Fig. 55. — Bronzo della nave di Nemi (testa di Medusa ingr., v. Tav. prec.).
Roma, Museo delle Terme.

(Fot. Anderson).

PARTE SECONDA

BRONZI PALEOCRISTIANI E MEDIOEVALI

Fig. 56. — Lampada (Navicella coi SS. Pietro e Paolo). Firenze, R. Museo Archeologico. (Fot. Alinari).



Figg. 57, 58, 59. — Lucerne cristiane. – Roma, Museo Vaticano.
(Fot. favorite dal Comm. Nogara dei Musei Vaticani).

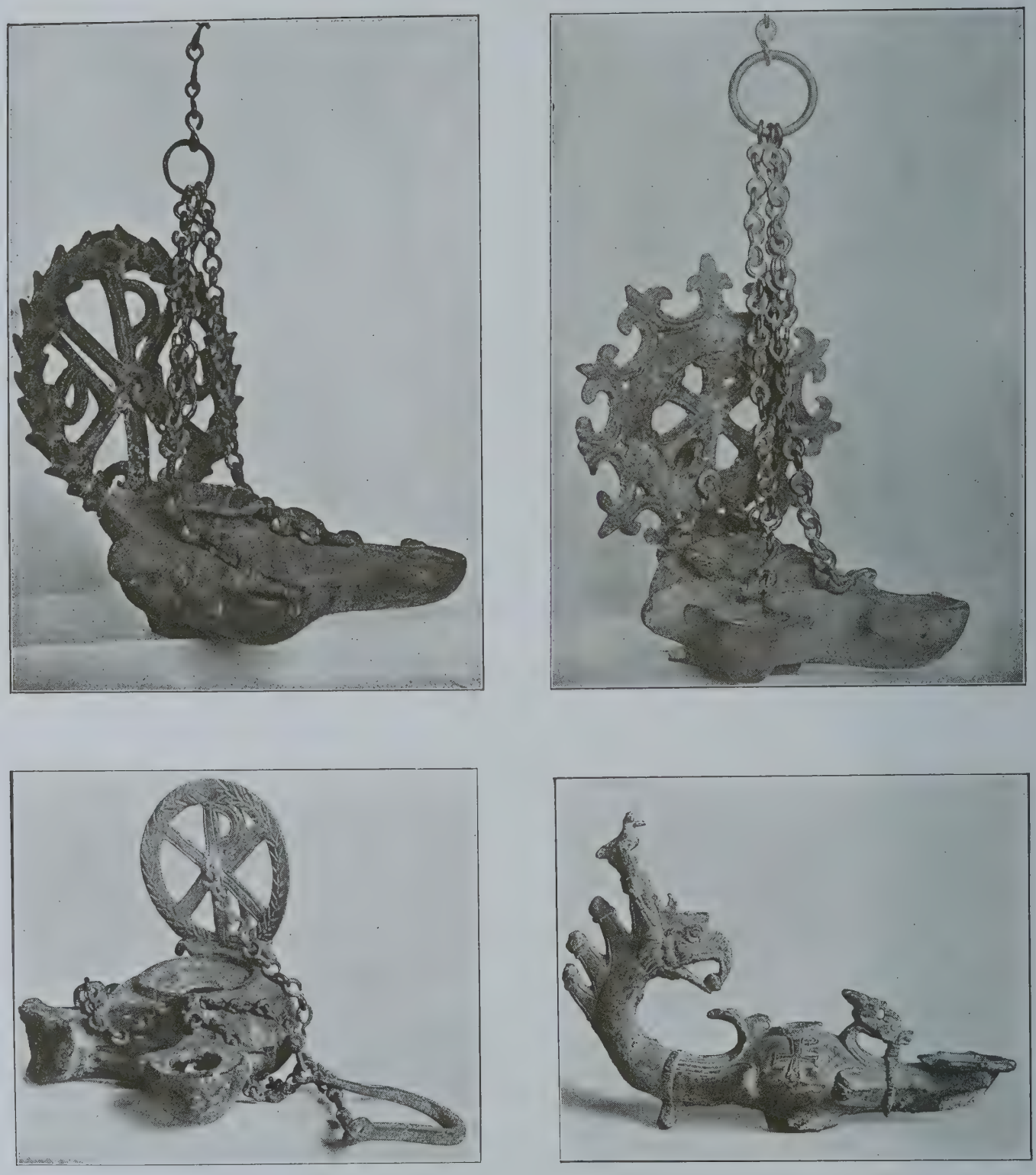
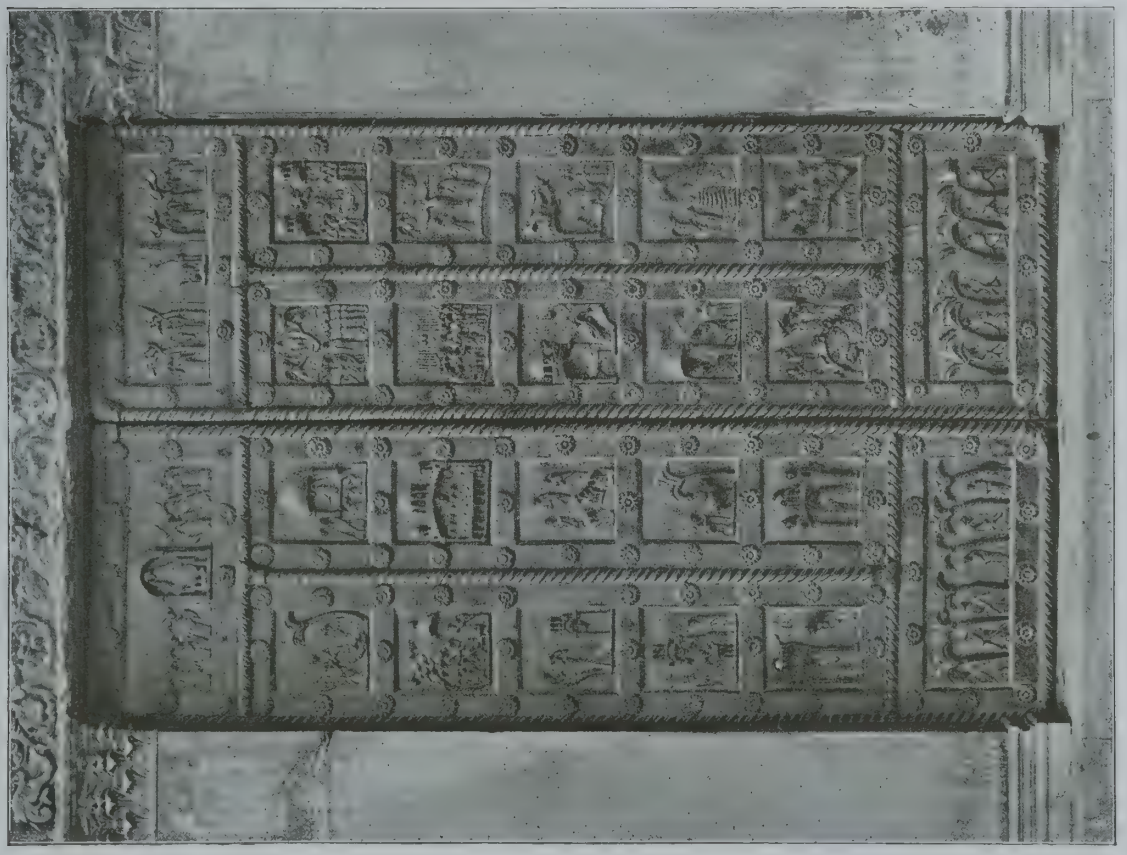


Fig. 60, 61, 62, 63. — Lucerne cristiane. – Roma Museo Vaticano.
(Fot. favorite dal Comm. Nogara dei Musei Vaticani).

Fig. 63 bis. — Aquila e Santo nel pulpito della Basilica di S. Ambrogio a Milano.
(Fot. Alinari).

Fig. 64. — Porta della Basilica di S. Zeno Maggiore, a Verona.
(Fot. Alinari).



Figg. 65 e 66. — Porta della Cattedrale di Pisa: assieme e particolari.
(Fot. Alinari).

Figg. 67 e 68. — Porta della Cattedrale di Ravello: assieme e particolari.
(Fot. Alinari).

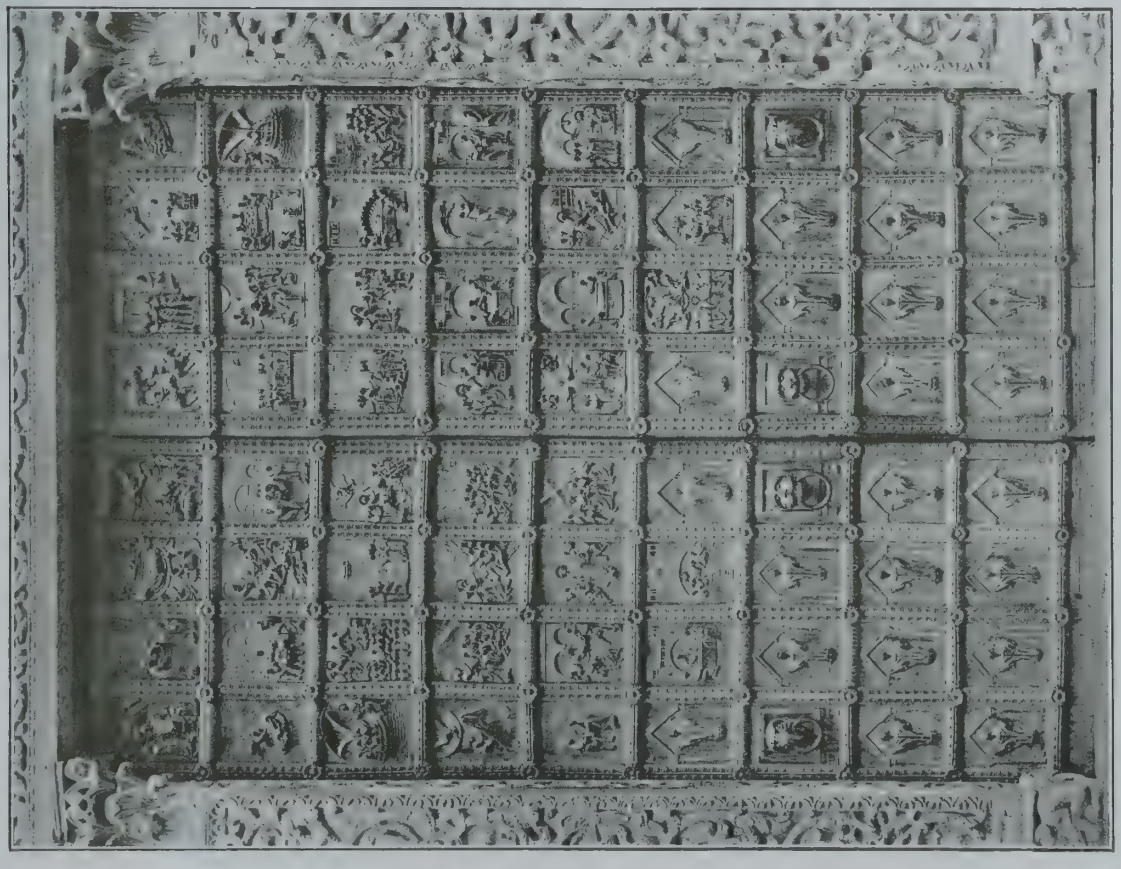


Fig. 69 e 70. — Porta della Cattedrale di Benevento: assieme e particolari.
(Fot. Alinari).

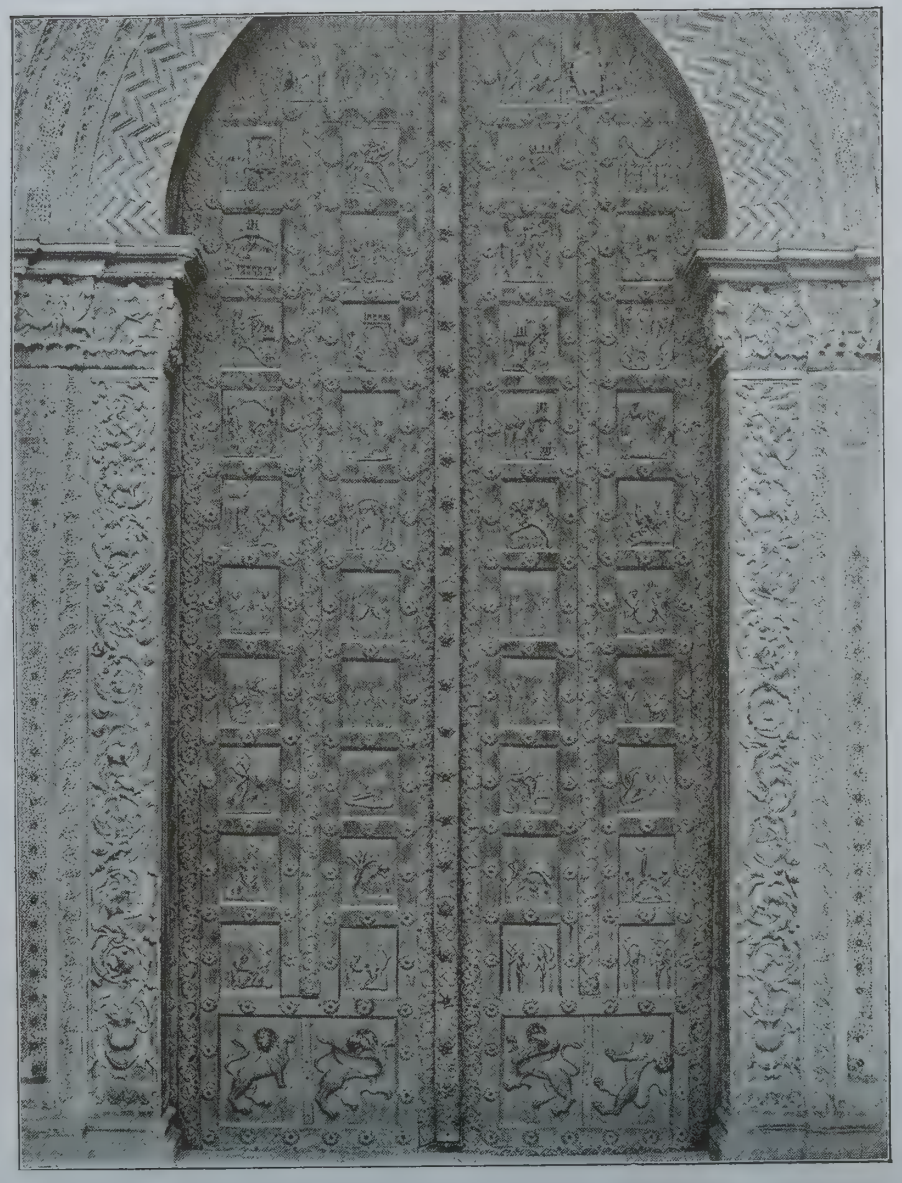
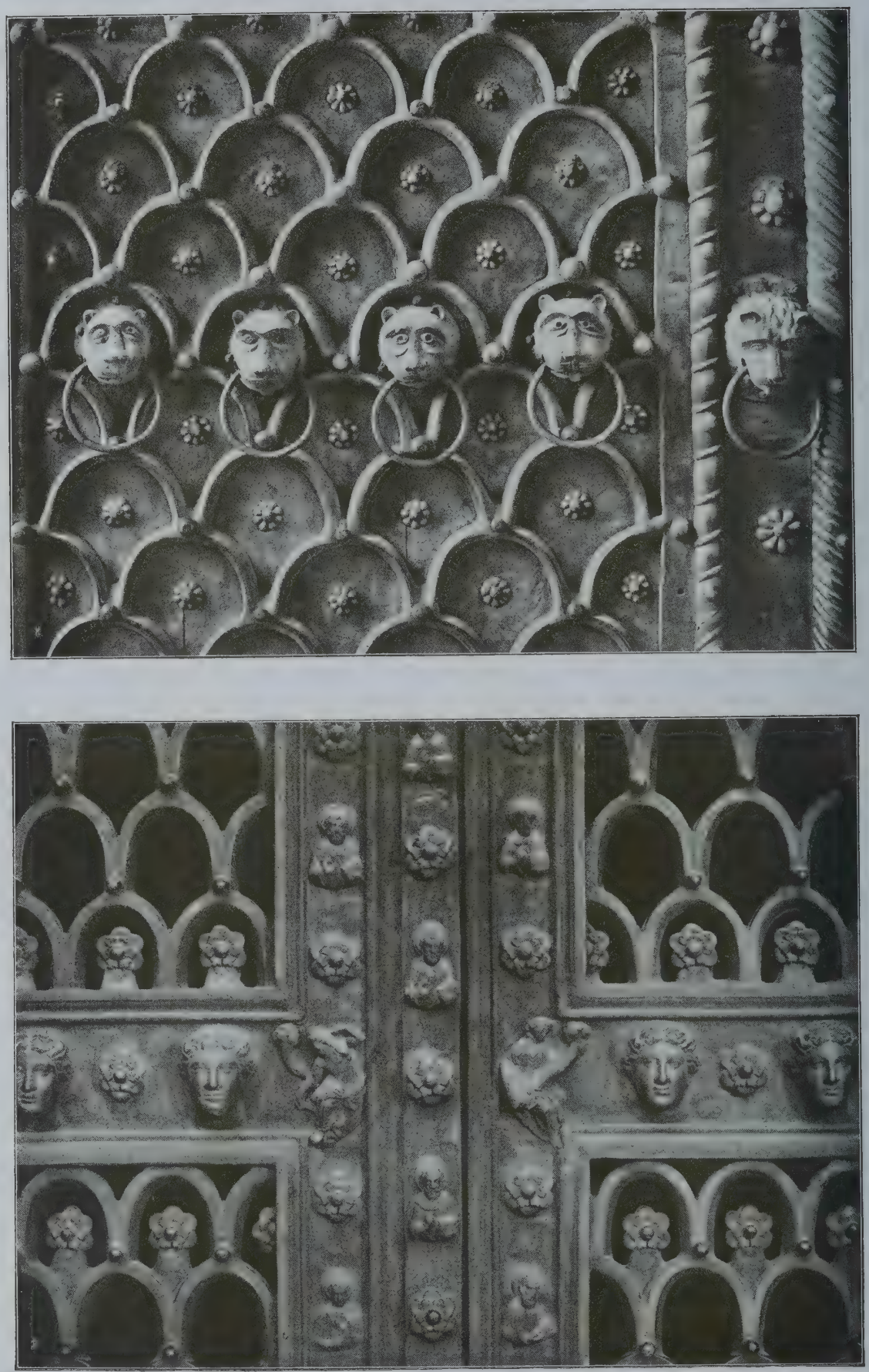


Fig. 71. — Porta principale del Duomo di Monreale.
(Bonanno da Pisa).

Fig. 72. — Porta laterale del Duomo di Monreale.
(Barisano da Trani).

(Fot. Alinari).

Fig. 73. — Porta della Cattedrale di Trani. (Barisano da Trani).
(Fot. Alinari).



Figg. 74 e 75. — Porta principale e porta minore destra (particolari) nella Basilica di S. Marco a Venezia.

(Fot. Alinari).

Fig. 76. — Acquamanile (arte francese).

Fig. 77. — Candeliere (arte tedesca).

Fig. 76 bis. – Acquamanile (arte francese).

Collezione Carrand. – Firenze, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

Figg. 78 e 79. — Battitoi già alla porta della Cattedrale di Susa, ed ora conservati nella sacrestia.
(Fot. Alinari).

Fig. 80. — Urna (in rame argentato?) nella Cattedrale di Grado.
(Fot. Alinari).

Fig. 81. — Acquamanile (arte fiamminga).
Firenze, Museo Nazionale.

Fig. 82. — Acquamanile raffigurante S. Giorgio (arte tedesca).
Firenze, Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

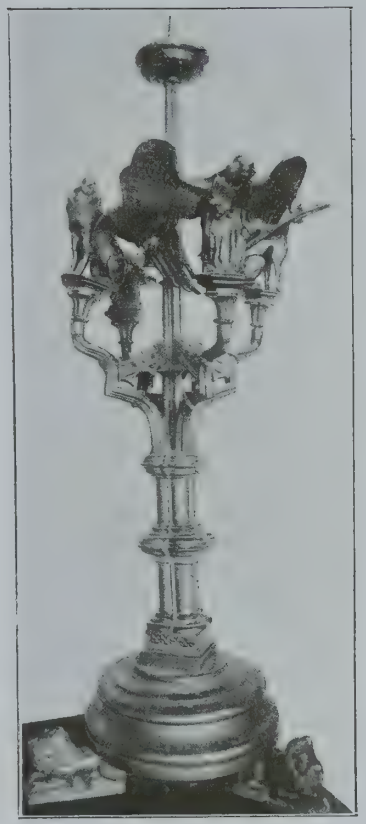


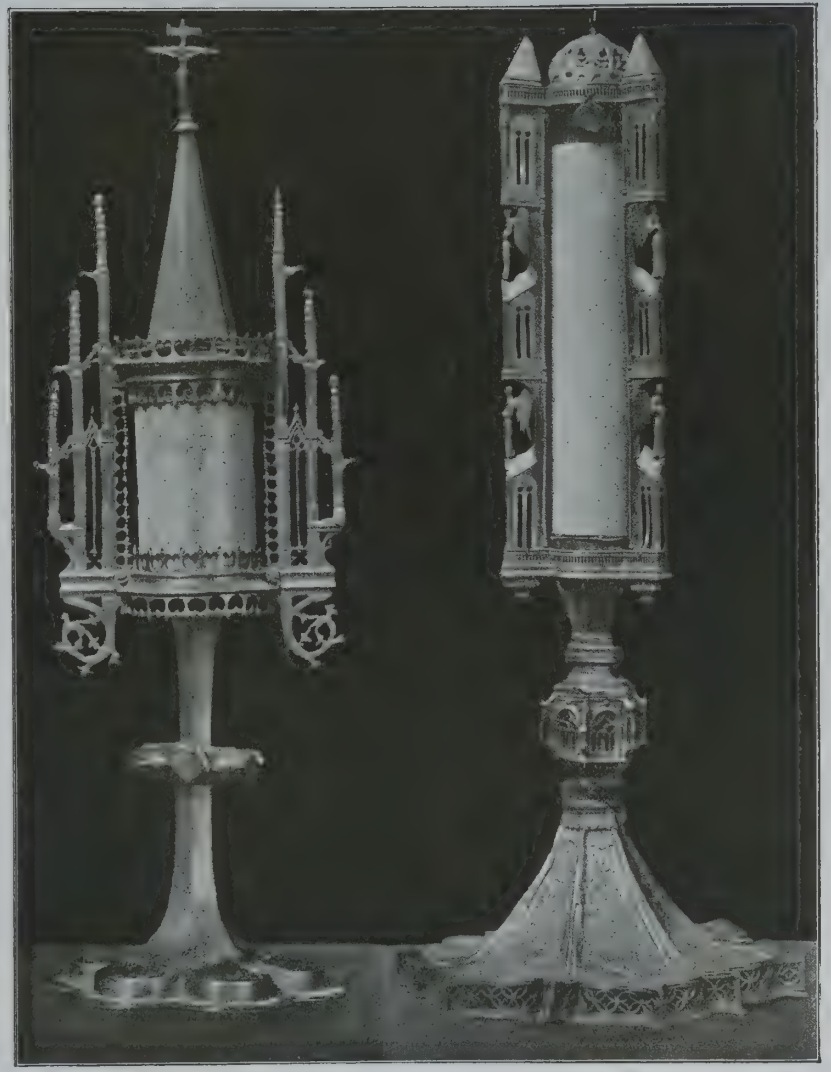
Fig. 83. — Candeliere per cero pasquale. – Genova, S. Lorenzo.
(Fot. Labò, Genova).

Figg. 84 e 84 bis. — Candelabro nel Duomo di Milano (arte francese).
Assieme e particolare.
(Fot. Alinari).

Fig. 86 bis. — Turibolo in S. Maria di Nosarego presso S. Margherita Ligure.
(Fot. Labò, Genova).

Fig. 86. — Portacero della Metropolitana di Bologna.
(Fot. Alinari).

Fig. 85. — Croce in rame dorato. Bologna, Collezione del Duca Bevilacqua.
(Fot. Alinari).



Figg. 87 e 88. — Reliquiari in ottone e rame dorato conservati nella Chiesa metropolitana di Bologna.

(Fot. Alinari).

Figg. 89 e 90. — Reliquiari in rame dorato nella Chiesa di S. Paolo a Bologna.

Fig. 91. — Reliquiario in ottone e rame dorato nella Chiesa di S. Giovanni a Bologna.

Fig. 93. — Urna per reliquie, in rame e bronzo dorato nella Chiesa di S. Domenico a Bologna.

(Fot. Alinari).

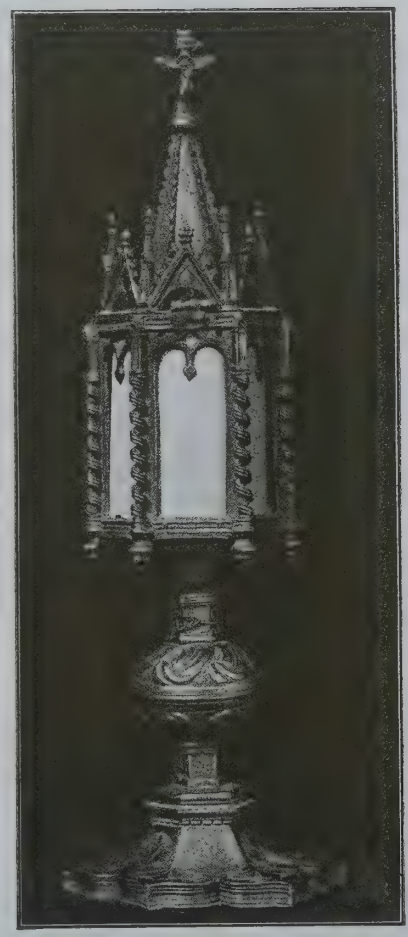


Fig. 92. — Reliquiario in rame dorato nella Chiesa di S. Giovanni a Bologna.

PARTE TERZA

BRONZI DELLA RINASCENZA E DEL CINQUECENTO

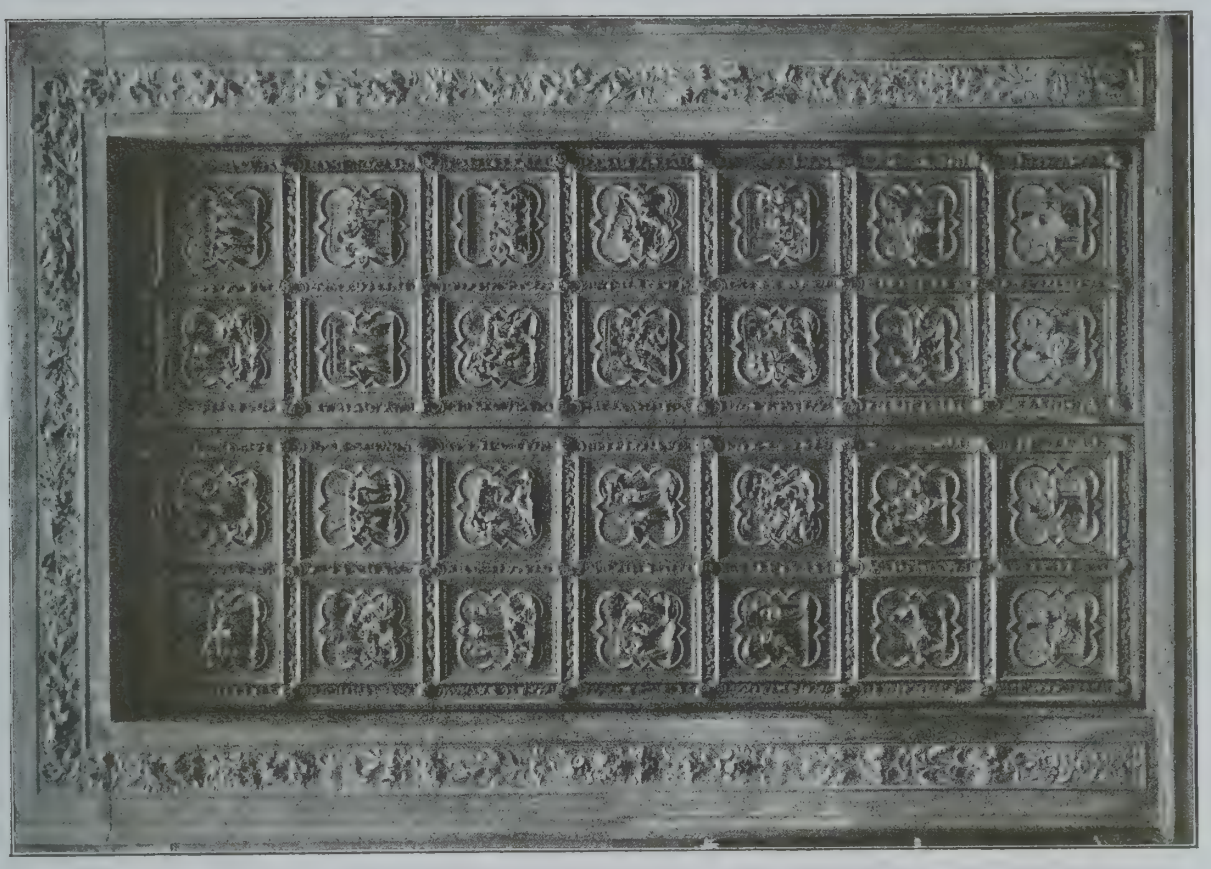


Fig. 95. — Porta a nord del Battistero di Firenze.
(Lorenzo Ghiberti).

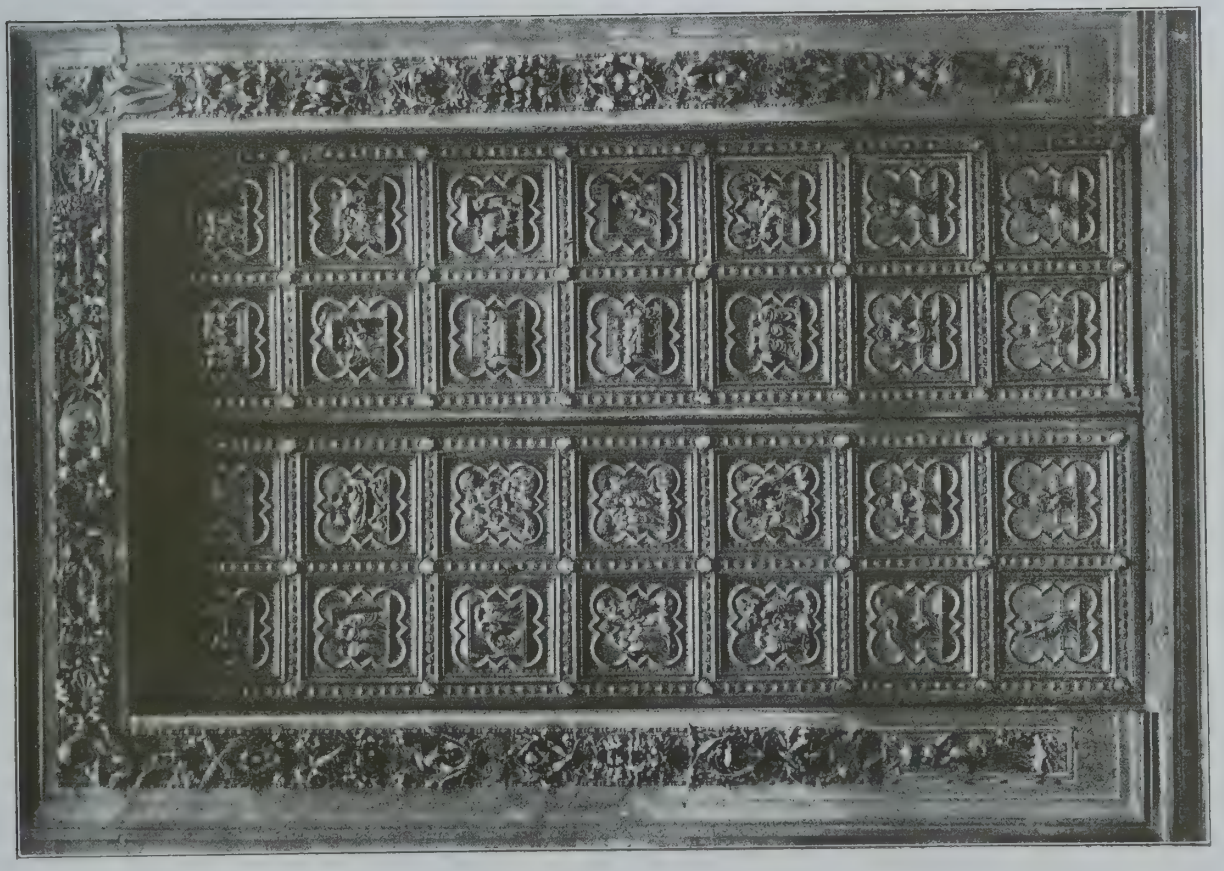


Fig. 94. — Porta a sud del Battistero di Firenze.
(Andrea Pisano).

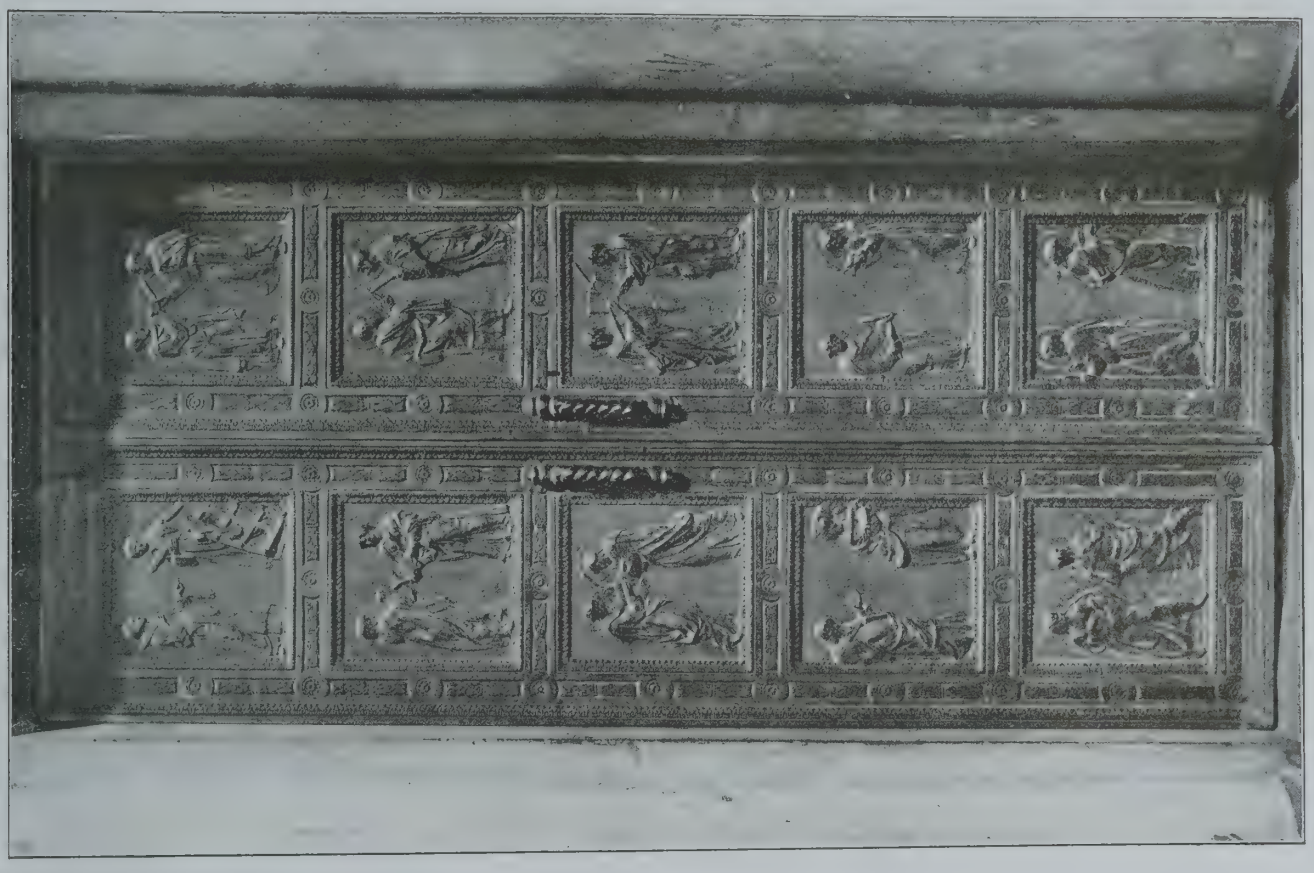
(Fot. Alinari).

Fig. 96. — Particolare della porta di Andrea Pisano (v. Fig. 94).

Fig. 97. — Particolare della porta del Ghiberti (v. Fig. 95).
(Fot. Alinari).

Fig. 98. — Porta principale del Battistero di Firenze. (Lorenzo Ghiberti).
(Fot. Alinari).

Figg. 99 e 100. — Particolari della porta del Ghiberti (v. Fig. 98).
(Fot. Alinari).

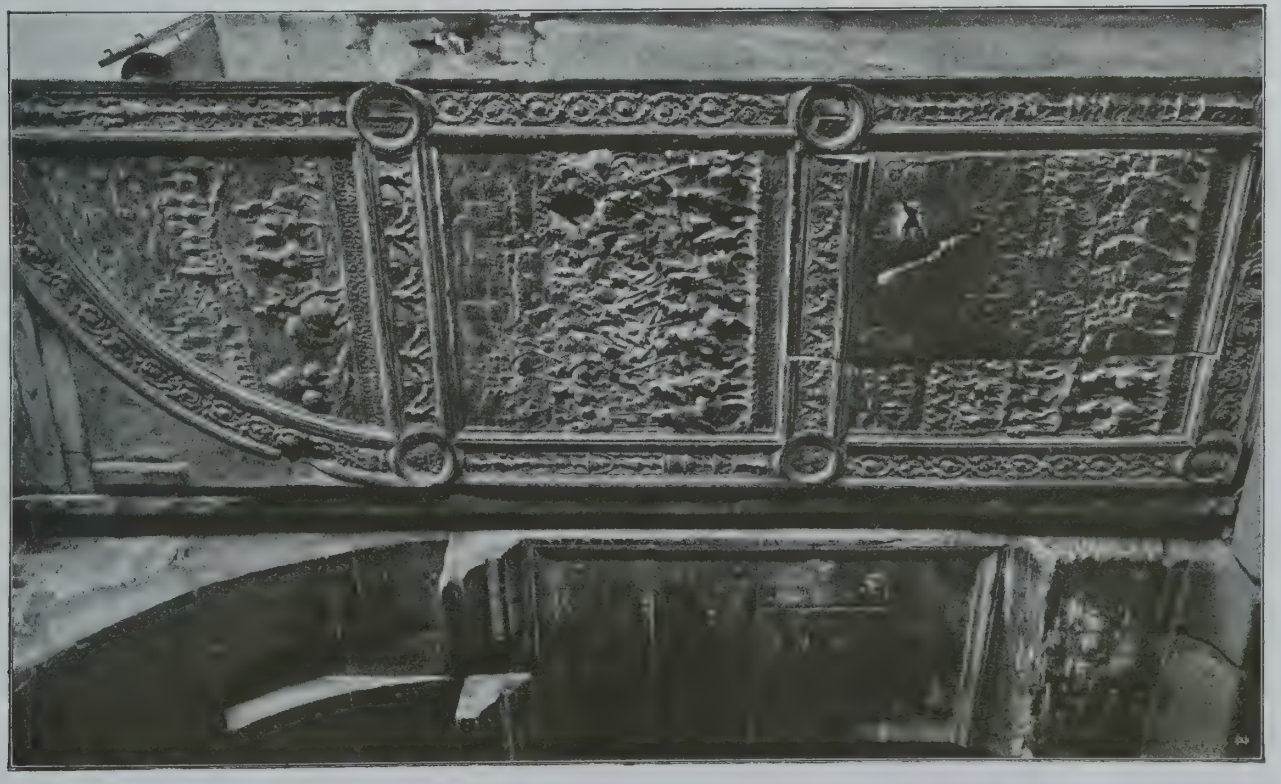


Figg. 101 e 102. — Porte della sacrestia vecchia nella Chiesa di S. Lorenzo, Firenze. (Donatello).
(Fot. Alinari).

Fig. 103. — Sportello in bronzo nella Cattedrale di Napoli. (Cappella Carafa).
(Fot. Alinari).

Fig. 104. — Porta principale della Basilica di S. Pietro in Vaticano. (Opera di Antonio Filarete).
(Fot. Alinari).

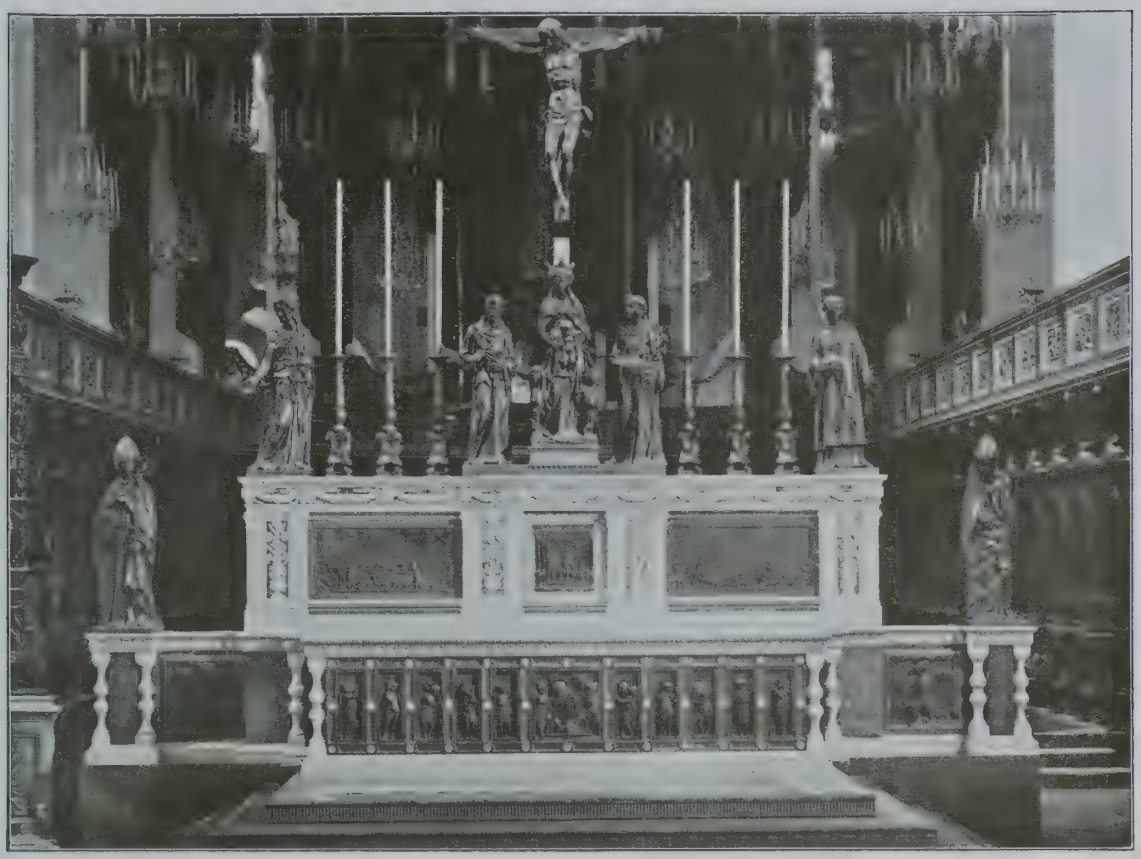
Fig. 105. — Particolare della porta principale nella Basilica Vaticana (v. Fig. 104).
(Fot. Alinari).



Figg. 106 e 107. — Porta all'Arco di trionfo del re Alfonso I d'Aragona (uno sportello della porta e un particolare). – Castelnuovo di Napoli.
(Fot. Alinari).

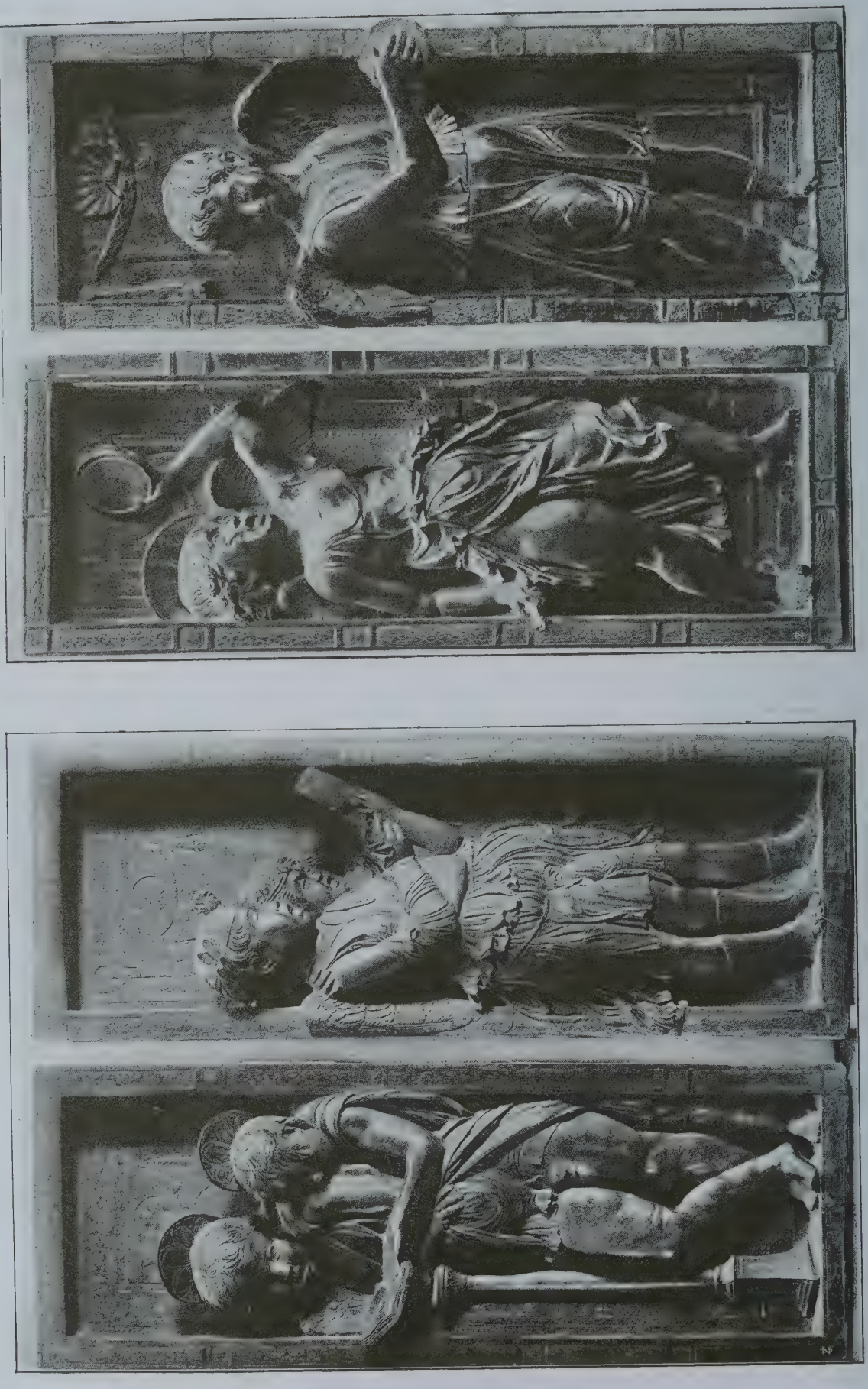
Figg. 108 e 109. — Particolari del cancello nella Cappella del Sacro Cingolo. Cattedrale di Prato.

(Fot. Alinari).



Figg. 110 e 111. — Altare di S. Antonio, coi bronzi di Donatello, nella Basilica del Santo a Padova (parte anteriore e parte posteriore).

(Fot. Alinari).



Figg. 112 e 113. — Particolari dell'altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova.
(Fot. Alinari).

Figg. 114 e 115. — Particolari dell'altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova.
(Fot. Alinari).

Fig. 116. — Urna cineraria di Lorenzo Ghiberti. – Firenze, R. Museo Nazionale.

Fig. 117. — Capitello bronzeo all'esterno della Cattedrale di Prato. (Donatello o Michelozzo?).
(Fot. Alinari).

Figg. 118 e 119. — Tabernacolo di Lorenzo di Pietro detto « il Vecchietta» cogli angioli aggiunti da Francesco di Giorgio. – Duomo di Siena. Assieme e particolare.

(Fot. Alinari).

Fig. 120. — Monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici, di Andrea Verrocchio. Firenze, Chiesa di S. Lorenzo.

(Fot. Alinari).

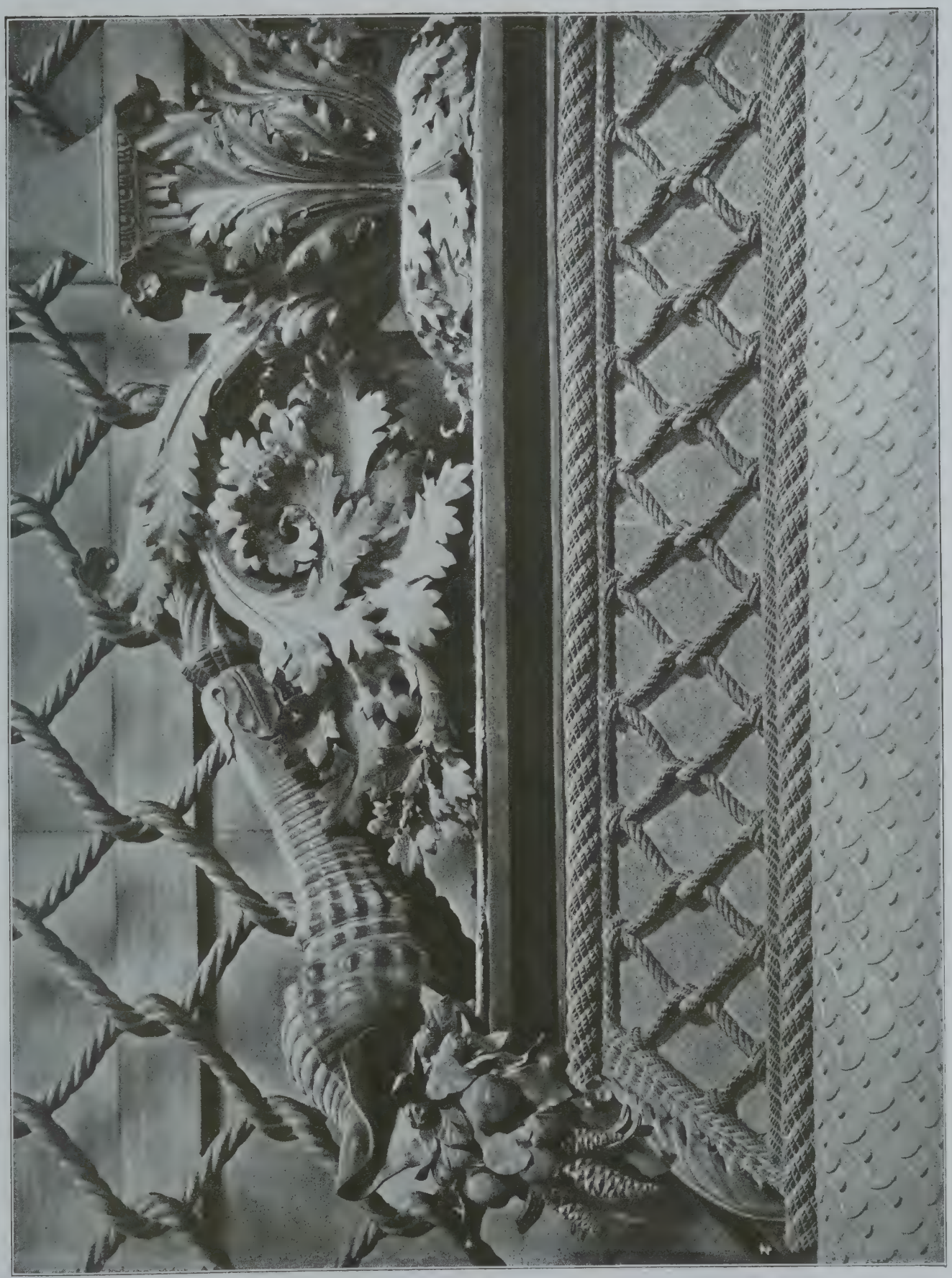
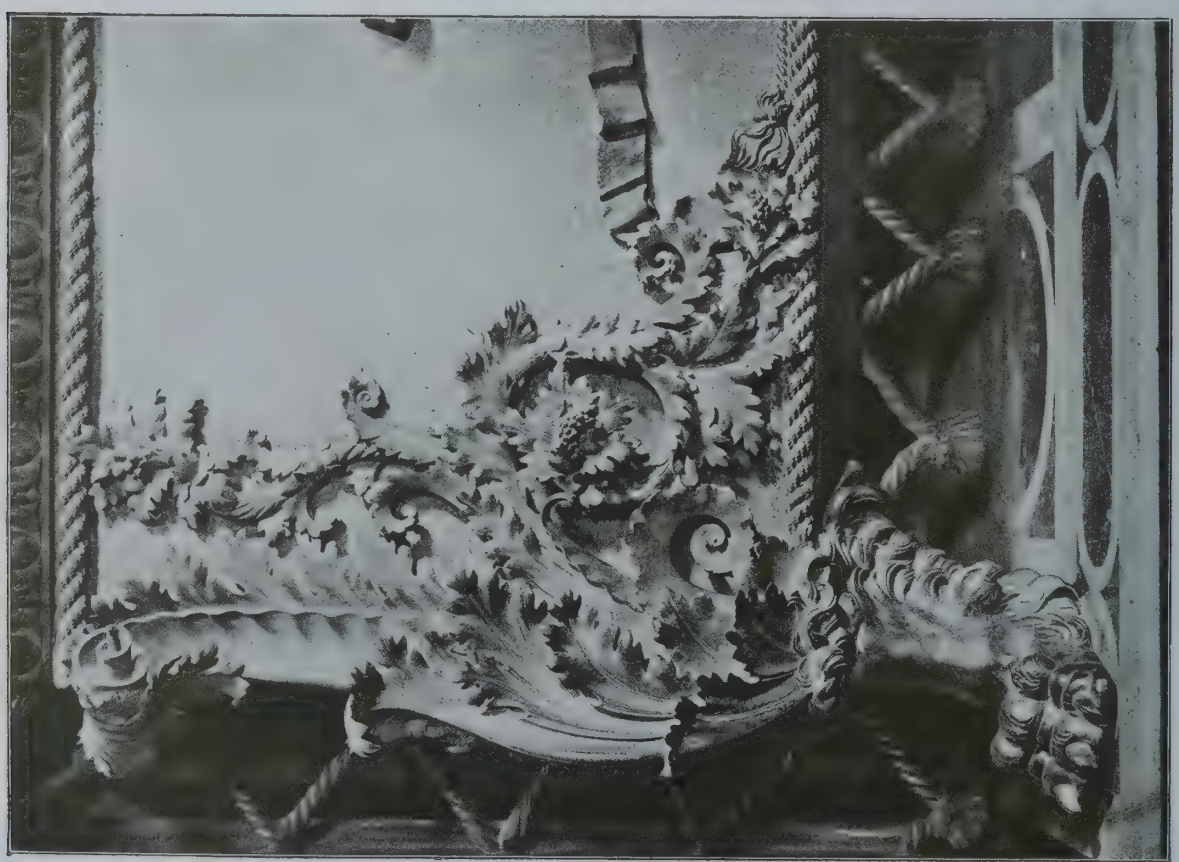


Fig. 121. — Particolare della parte superiore del monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici (v. Fig. 120).
(Fot. Alinari).



Figg. 122 e 123. — Particolari del monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici (v. Fig. 120).
(Fot. Alinari).

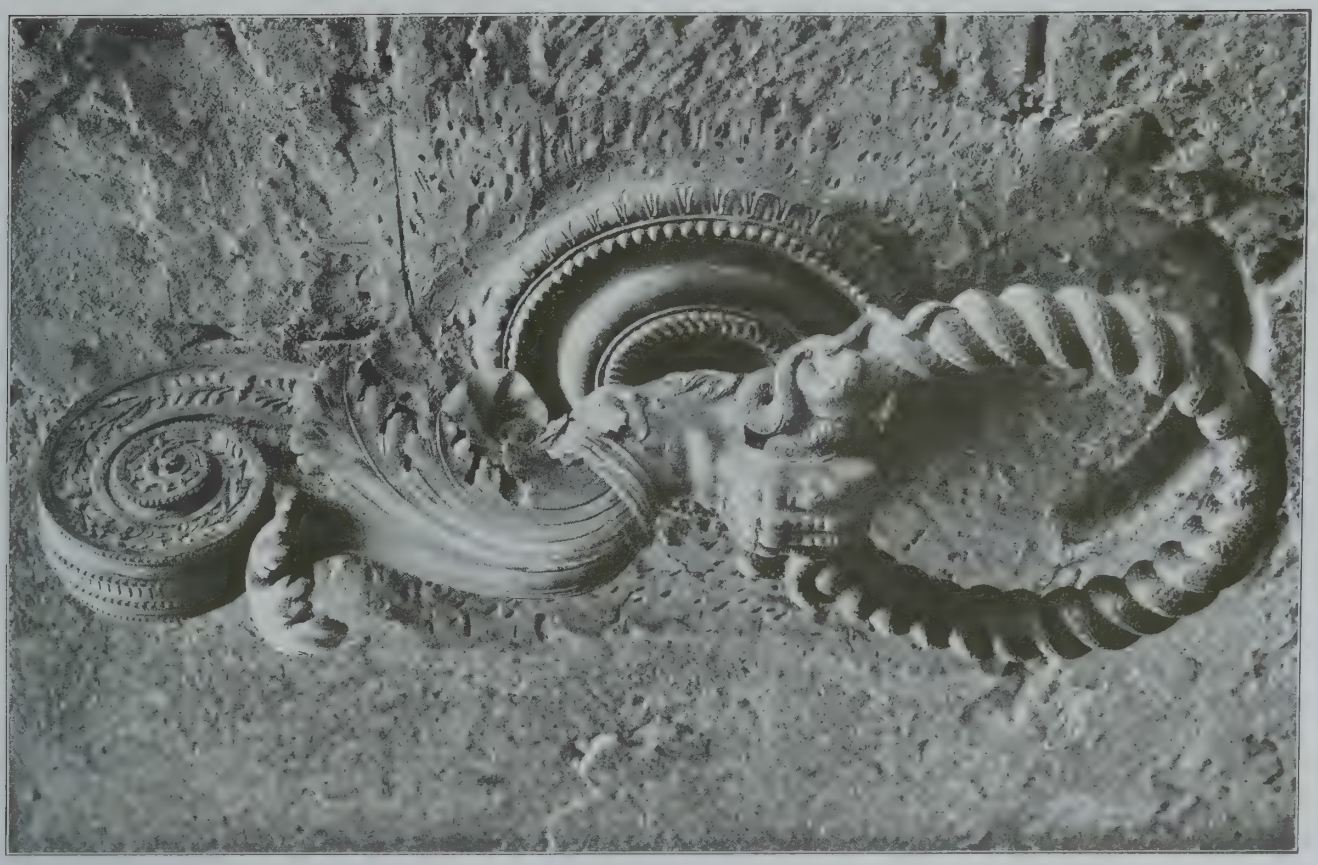
Fig. 124. — Candelabro per torcia.
Firenze, R. Museo Nazionale.

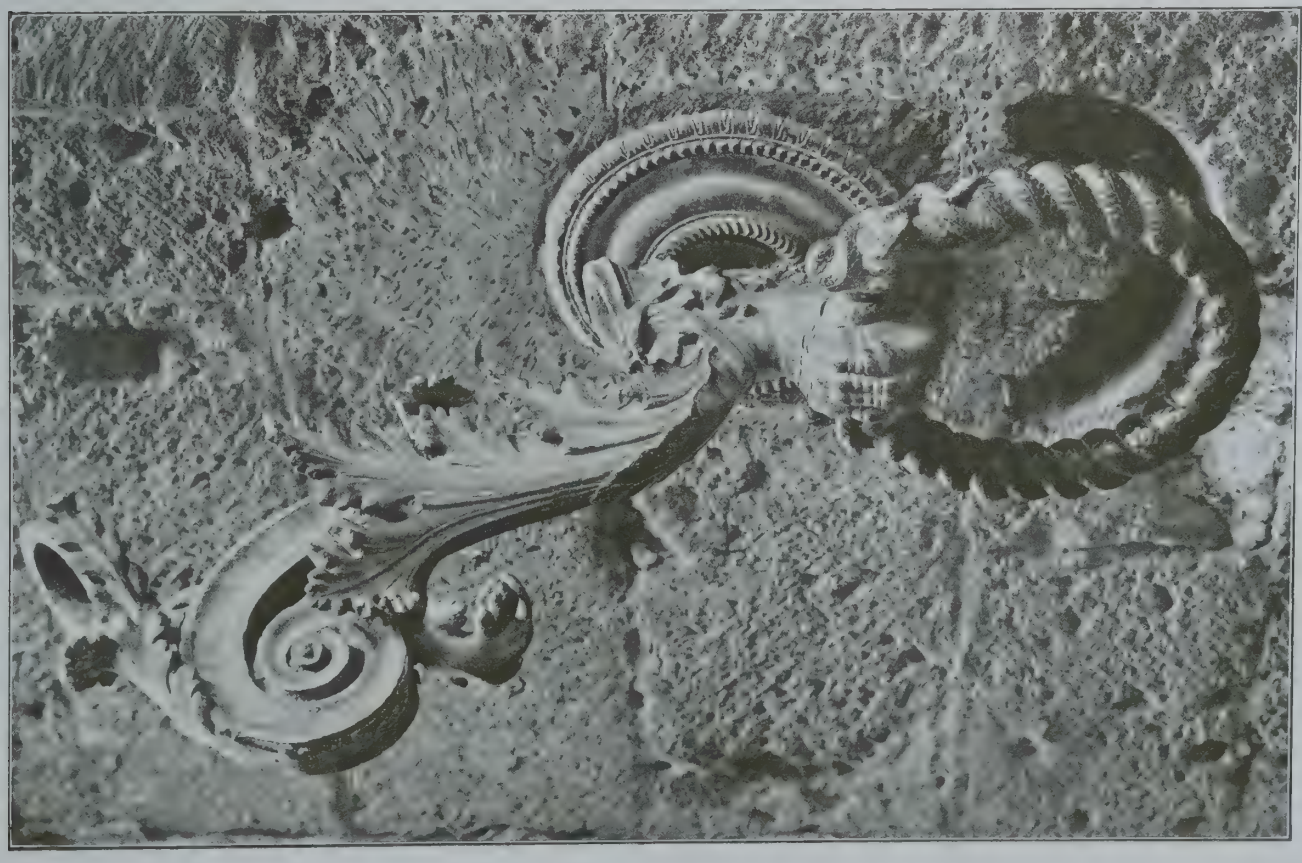
Fig. 125. — Piccolo cofano attribuito al Caradosso.
Modena, R. Galleria Estense.

(Fot. Alinari).

Figg. 126 e 127. — Particolari del monumento a Sisto IV, in S. Pietro al Vaticano. (Antonio Pollajolo).

(Fot. Alinari).





Figg. 128 e 129. — **Campanule in bronzo nel Palazzo Petrucci a Siena.**
(Fot. Alinari).

Figg. 130 e 131. — Tigri decorative di sapore volutamente arcaico, nella R. Galleria Estense. (Autore ignoto del Sec. XV).

(Fot. Alinari).

Fig. 132 e 133. — Tigri decorative di sapore volutamente arcaico, nella R. Galleria Estense. (Autore ignoto del Sec. XV).

(Fot. Alinari).

Fig. 135. — Particolare di portafuoco in rame nella Chiesa dei SS. Apostoli a Firenze.

Fig. 134. — Putto nel cortile di Palazzo Vecchio a Firenze. (Andrea Verrocchio).

(Fot. Alinari)

Fig. 136. — Sportello d'armadio di Vincenzo Danti.
Firenze, R. Museo Nazionale.

Fig. 137. — Porta della sacrestia di S. Marco, Venezia.
(Jacopo Sansovino).

(Fot. Alinari).

Fig. 138. — Porta centrale della Cattedrale di Pisa. (Giambologna e discepoli).
(Fot. Alinari).

Fig. 139. — Porta destra della Cattedrale di Pisa. (Giambologna e discepoli).
(Fot. Alinari).

Fig. 140. — Porta sinistra della Cattedrale di Pisa. (Giambologna e discepoli).
(Fot. Alinari).

Figg. 141 e 142. — Particolari della porta sinistra della Cattedrale di Pisa (v. Fig. 140).
(Fot. Alinari).

Fig. 143. — Lampadario nella Basilica della Santa Casa di Loreto, di Aurelio Lombardi (1547-1550).
(Fot. Alinari).

Fig. 144. — Lampadario detto di Galileo, nella Cattedrale di Pisa. (Modello di Domenico Lorenzo, fuso da Vincenzo Possenti).

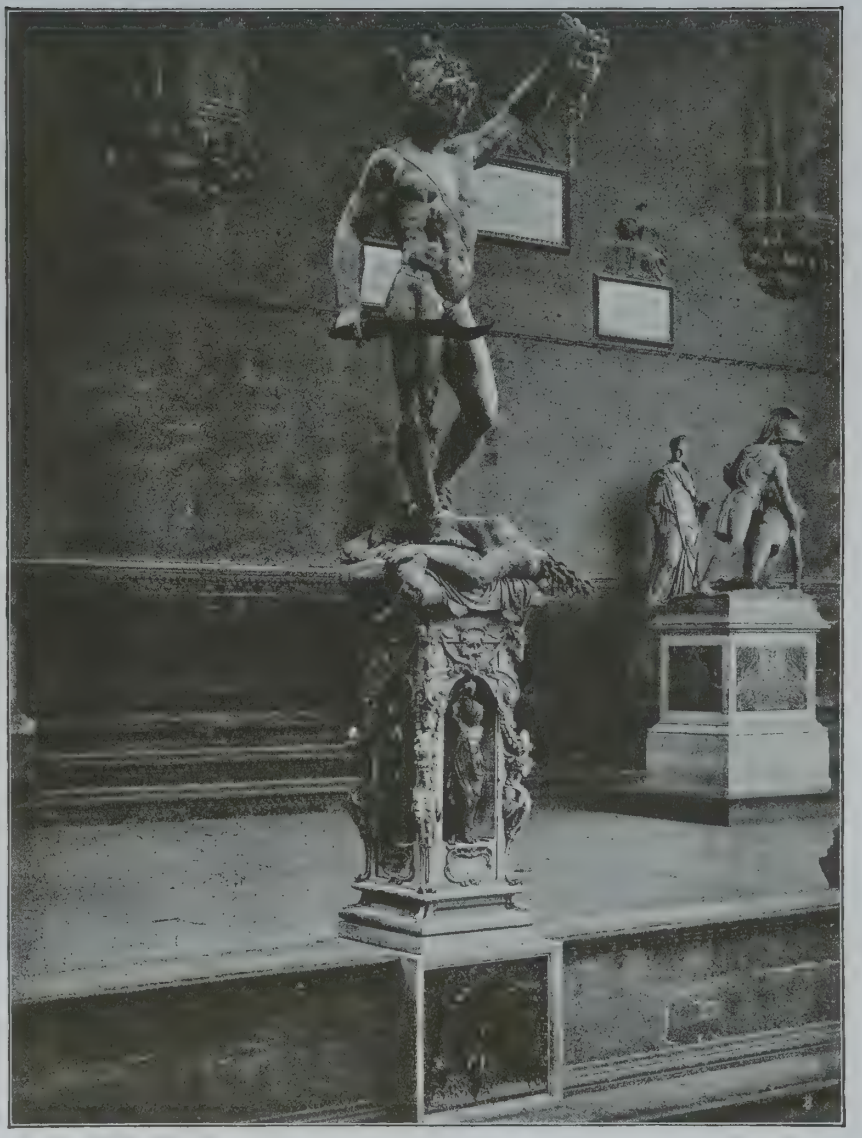


Fig. 145. — La statua « il Perseo » di Benvenuto Cellini. Firenze, Loggia dei Lanzi.

(Fot. Alinari).

Fig. 146. — La fontana del Nettuno a Bologna. (Giambologna).
(Fot. Alinari).

Figg. 147 e 148. — Particolari della fontana in Piazza della Signoria a Firenze.
(Le statue bronzee sono del Giambologna).

(Fot. Alinari).

Figg. 149 e 150. — Fontana delle tartarughe a Roma (disegnata da Giacomo della Porta ed eseguita da Taddeo Landini).
Assieme e particolare.
(Fot. Alinari).

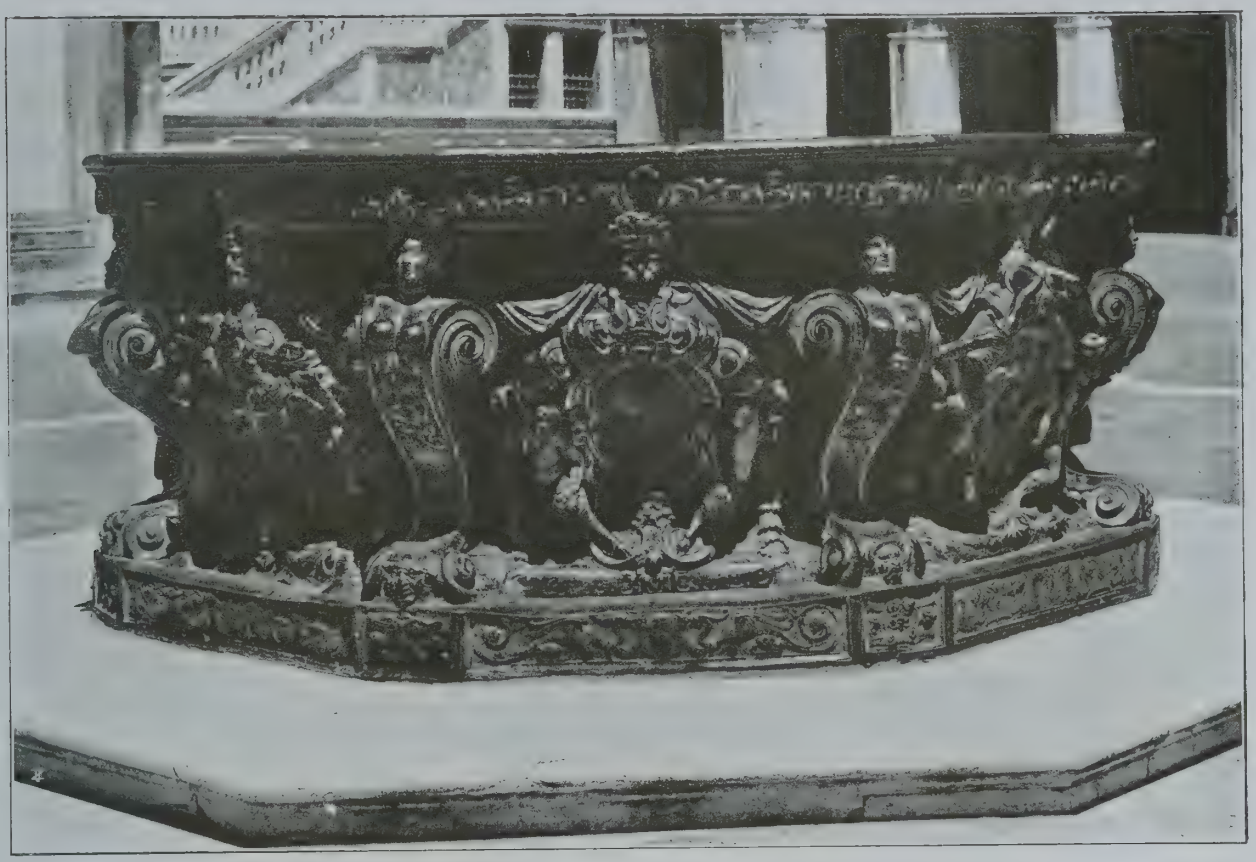


Fig. 151. — Puteale nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia. (Lavoro di Nicola de' Conti, 1556).

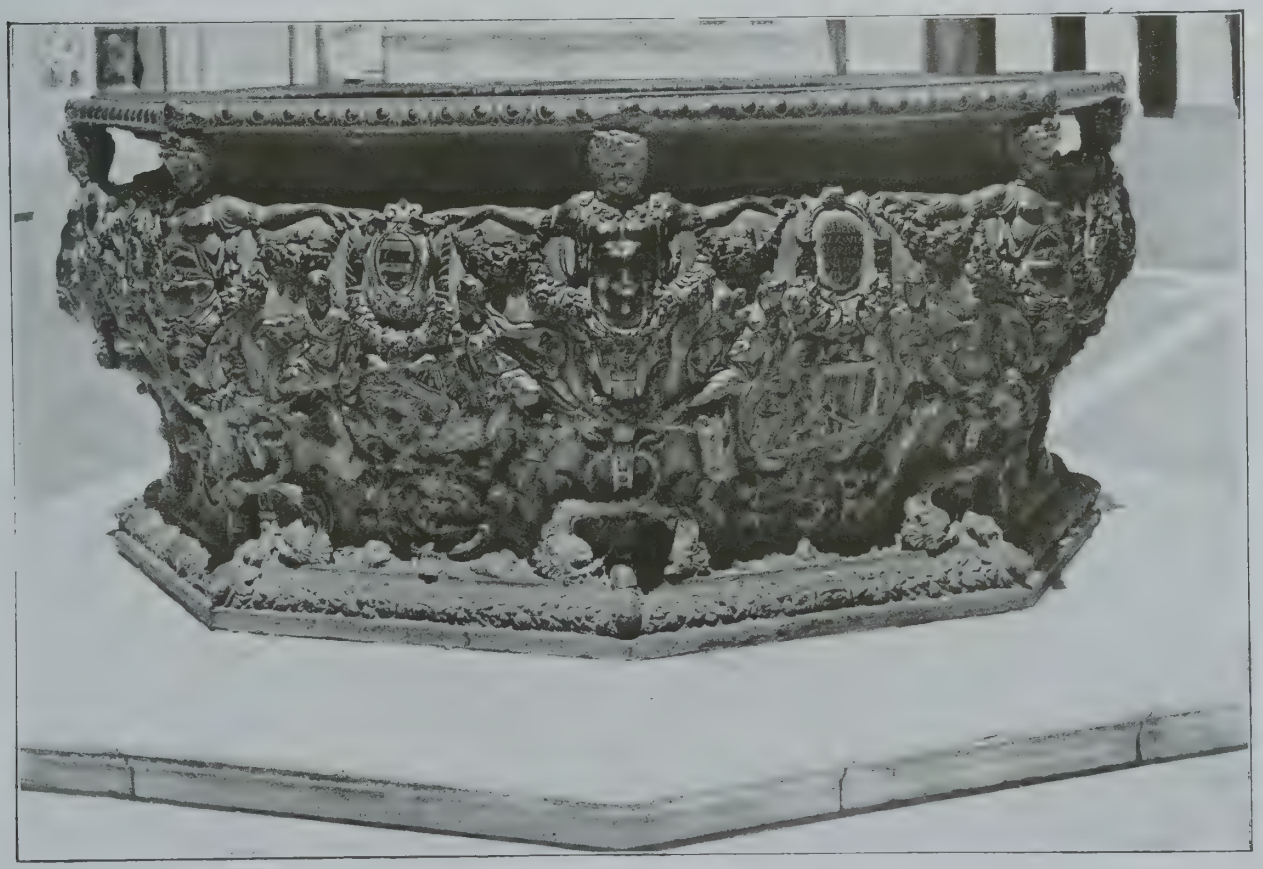
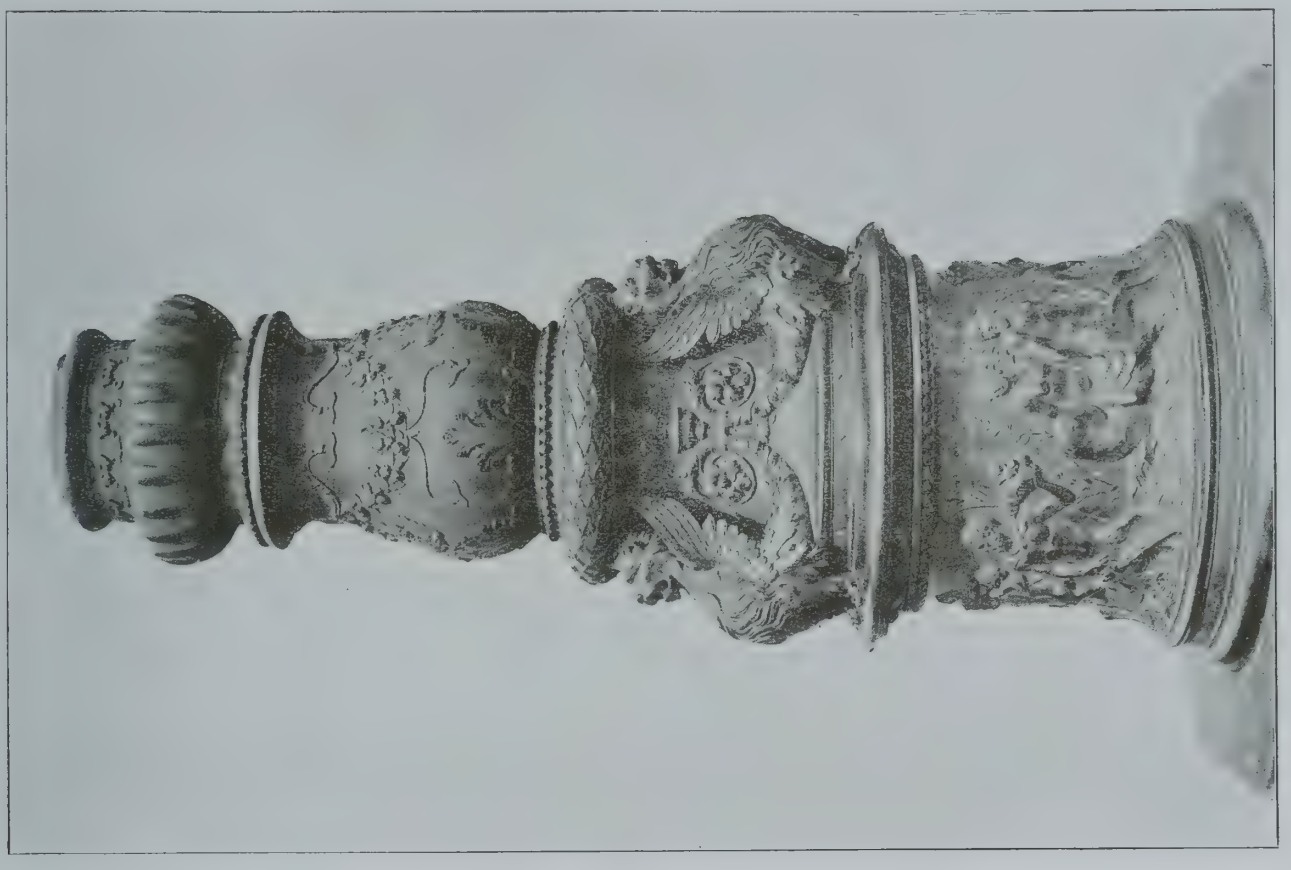
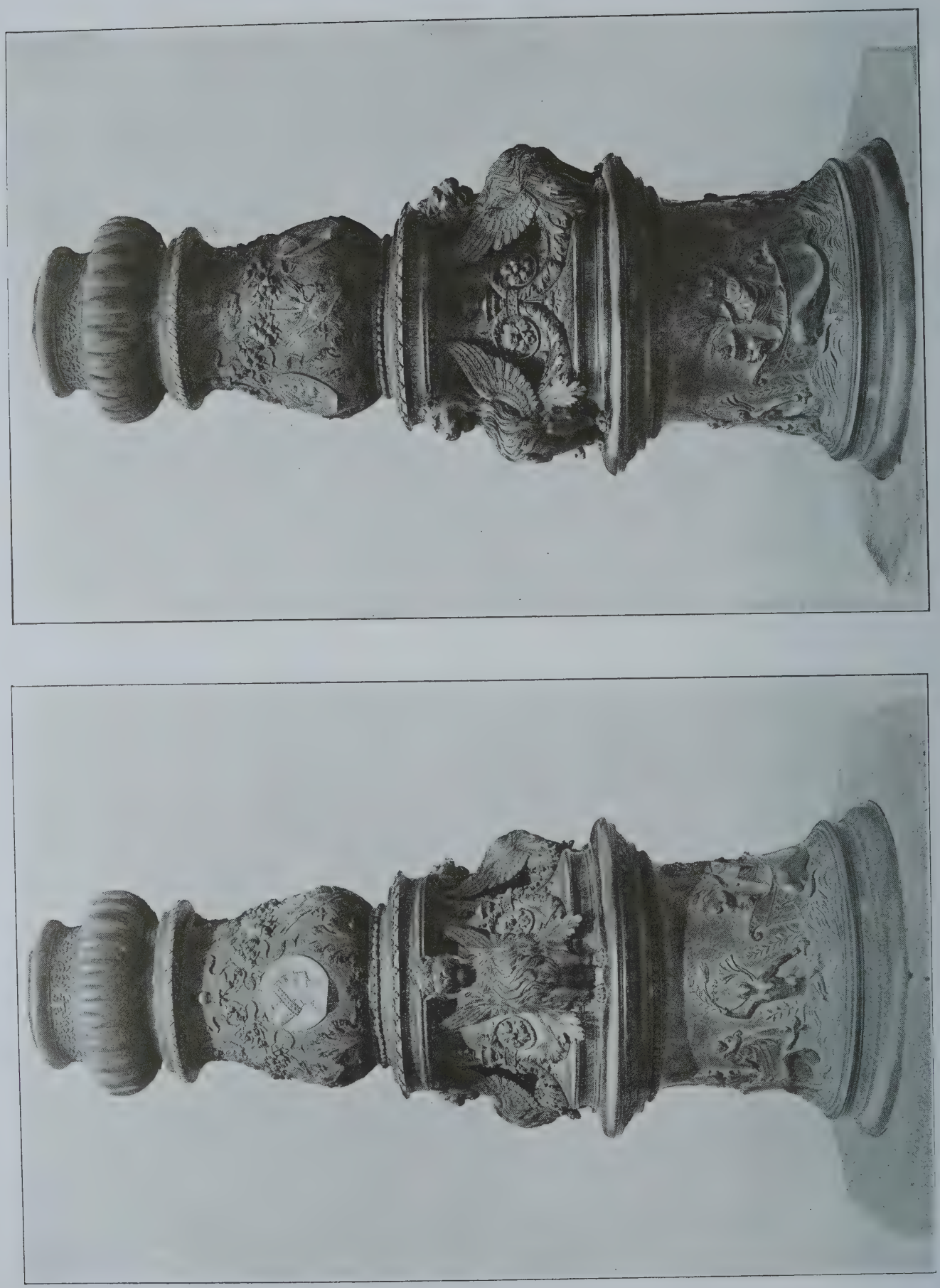


Fig. 152. — Puteale nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia. (Lavoro di Alfonso Alberghetti, 1559).
(Fot. Alinari).

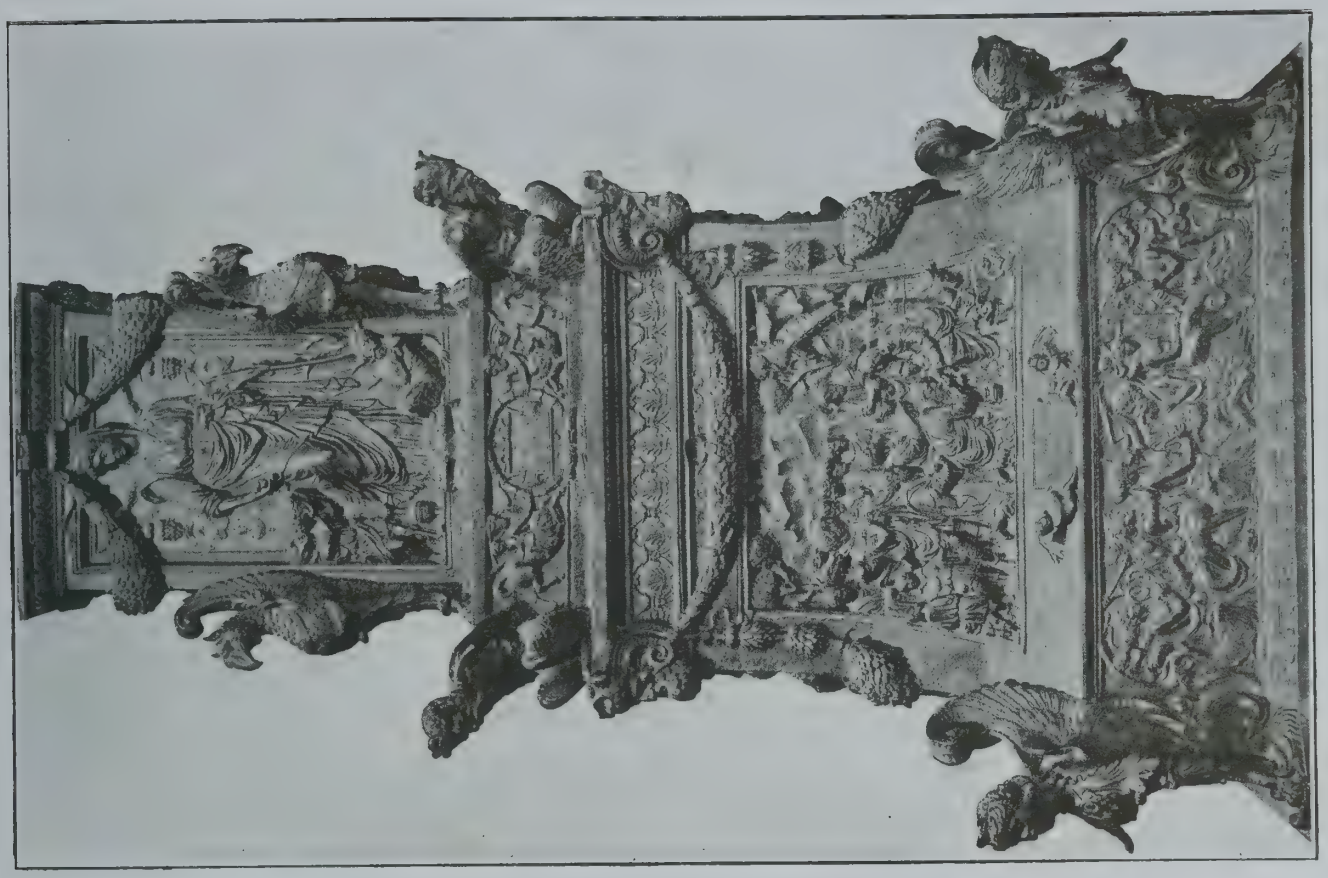
Fig. 153. — Fontana in Piazza della SS. Annunziata a Firenze. (Pietro Tacca).
(Fot. Alinari).

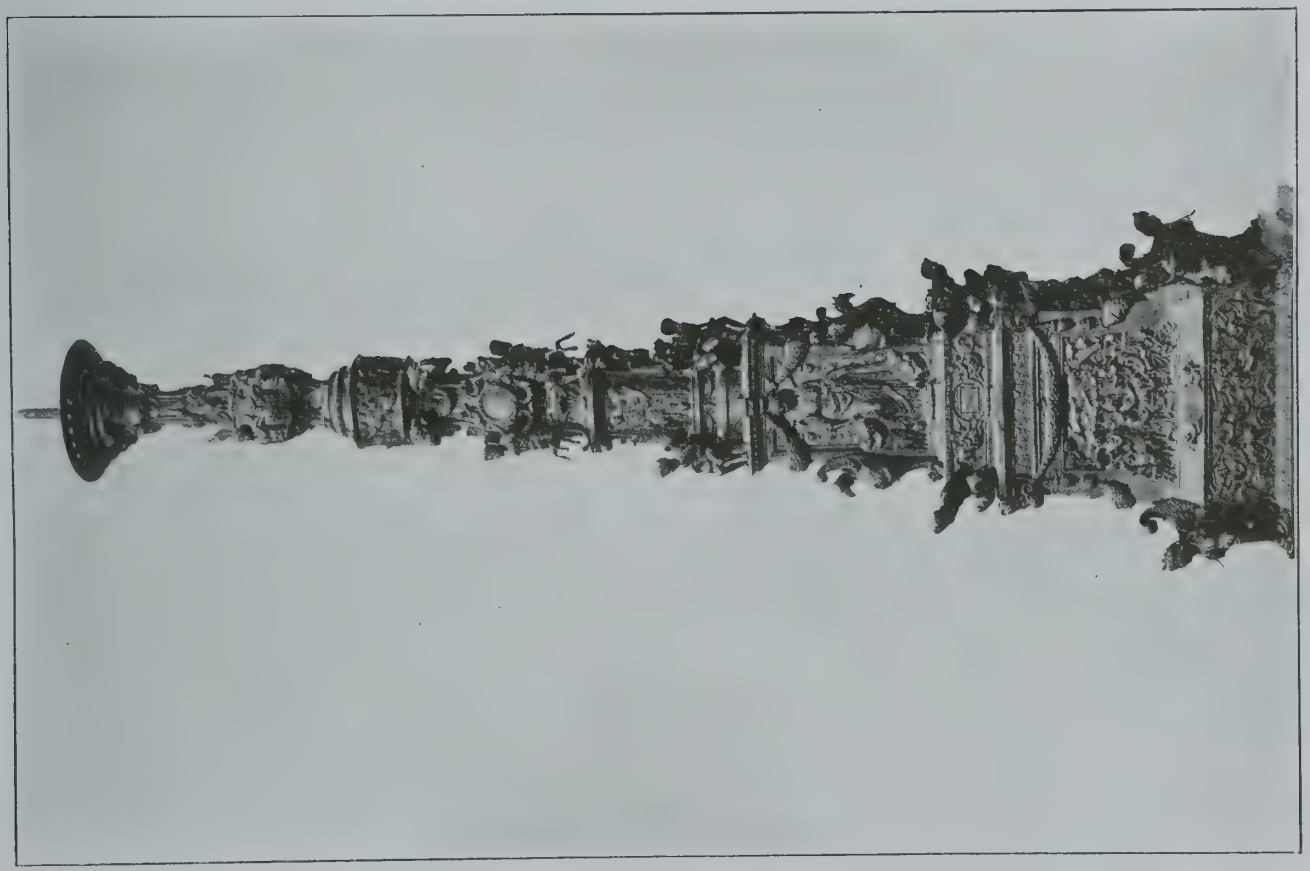


Figg. 154 e 155. — Portastendardi in Piazza S. Marco a Venezia. (Alessandro Leopardi).
(Fot. Alinari).



Figg. 156 e 157. — Portastendardi in Piazza S. Marco a Venezia. (Alessandro Leopardi).
(Fot. Alinari).





Figg. 158 e 159. — Candelabro di Andrea Briosco detto il Riccio, nella Basilica del Santo a Padova. (Assieme e particolare).
(Fot. Alinari).

Figg. 160 e 161. — Particolari del candelabro del Riccio (v. Figg. 158 e 159).
(Fot. Alinari).

Fig. 162. — Base di croce nella Cattedrale di Ravenna.

Fig. 163. — Alare nel Museo di Cluny.

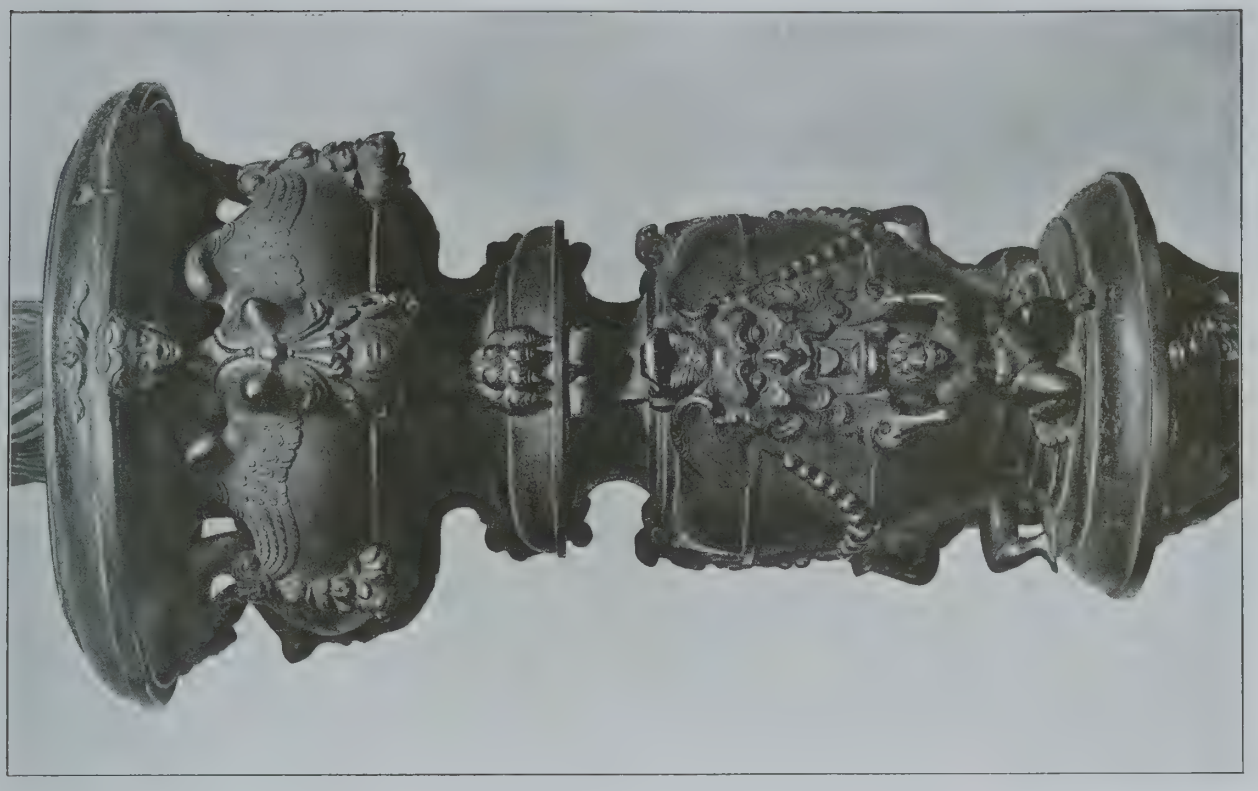
(Fot. I. I. Arti Grafiche, Bergamo).

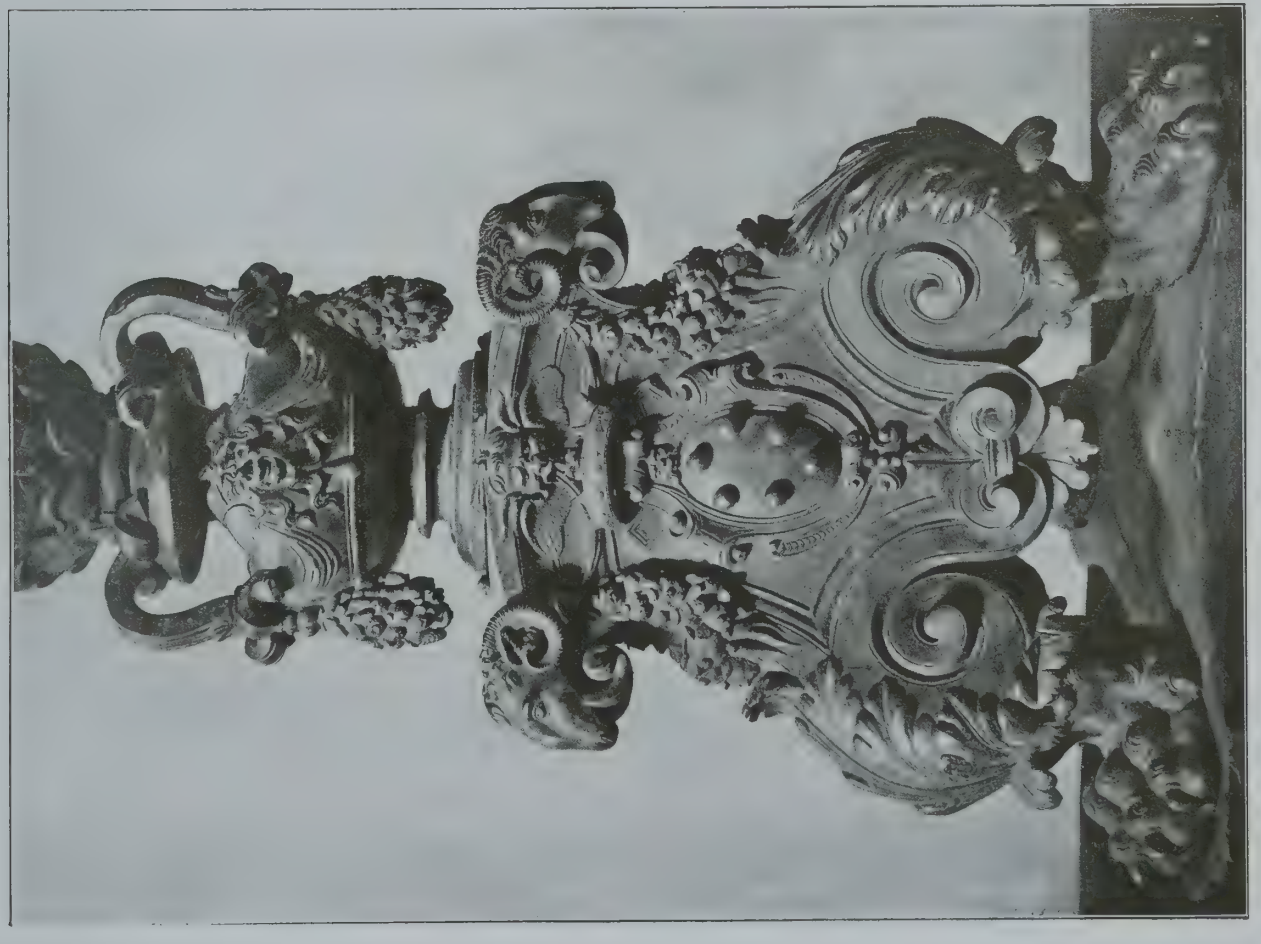
Fig. 164. — Piccolo candelabro di Andrea Briosco nel Museo di Padova.

Fig. 165. — Candelabro nella Chiesa di S. Giorgio a Venezia.
(N. Roccatagliata, 1596).

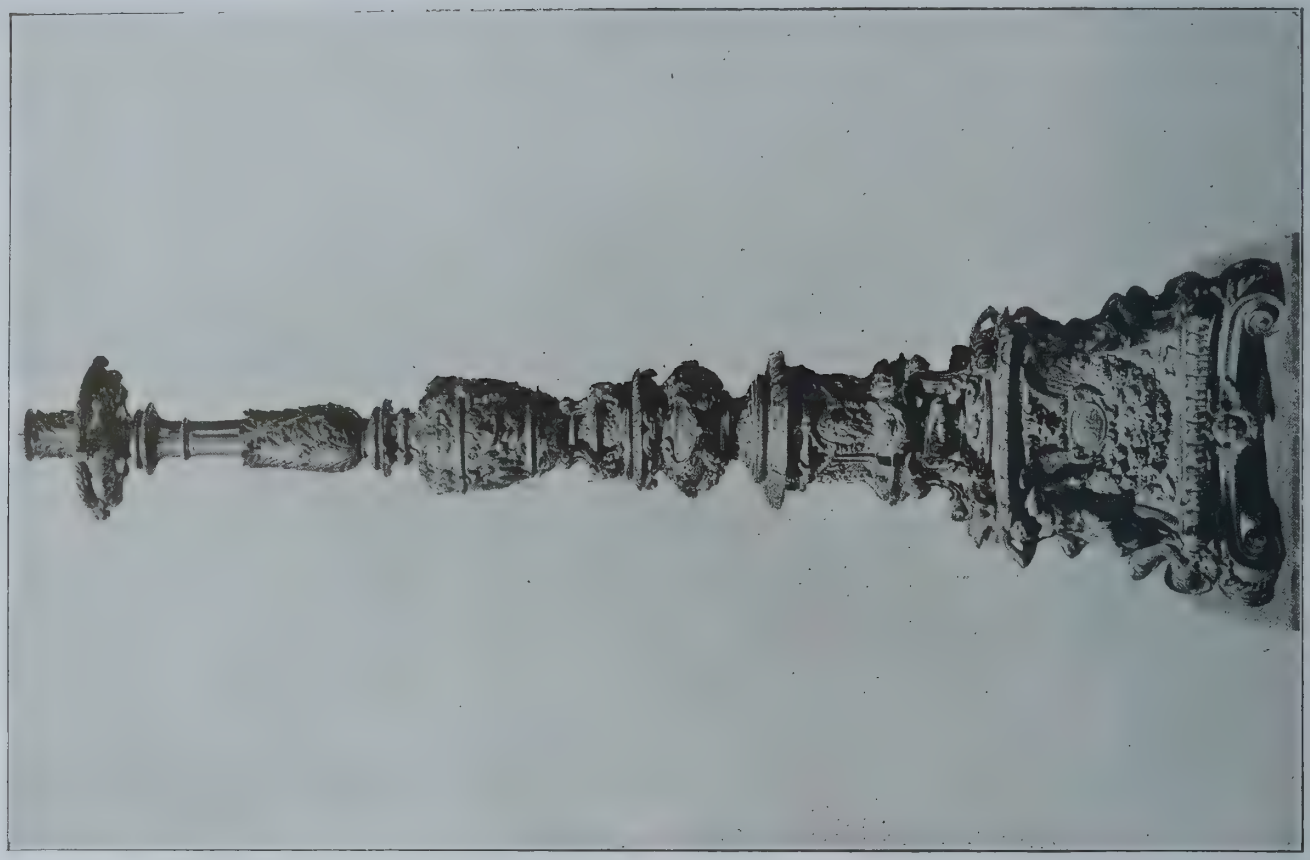
Fig. 166. — Candelabro nel R. Museo Nazionale di Firenze.
(Valerio Cioli).

(Fot. Alinari).





Figg. 167 e 168. — Particolari del torciere di Valerio Cioli (v. Fig. 166).
(Fot. Alinari).



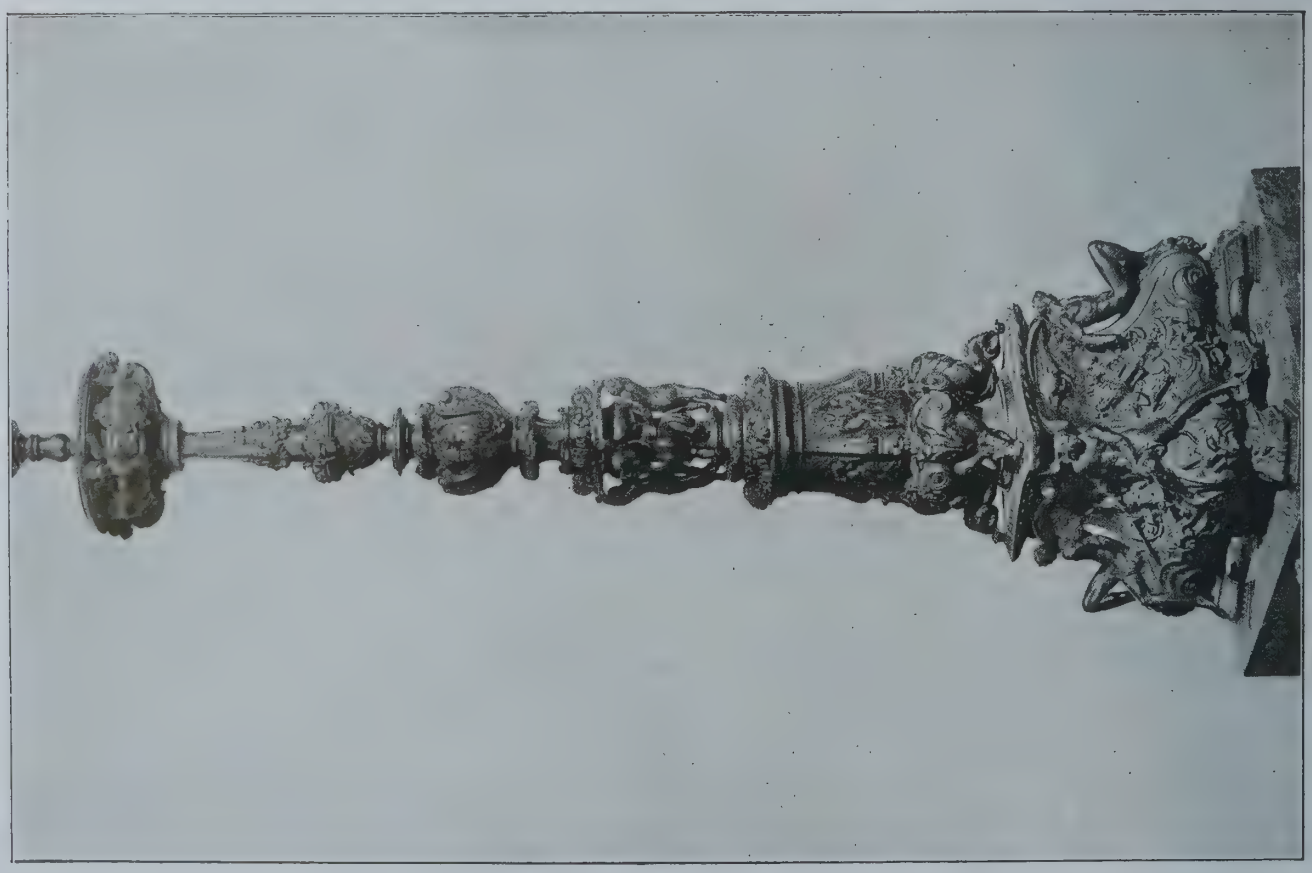


Fig. 169 e 170. — Candelabri nella Certosa di Pavia. (Annibale Fontana).
(Fot. Alinari).

Fig. 171. — Due torcieri nel Museo Civico di Bologna.
(Attribuiti al Giambologna).

Fig. 172. — Piede di croce per altare – 1581.
(Proprietà del Principe Ercolani).

(Fot. Alinari).

Fig. 173. — *Vaso Gonzaga* con le imprese dei Gonzaga di Borzolo ed il trionfo di Nettuno nella R. Galleria Estense. (Pier Jacopo Alari-Bonacolsi detto l'Antico, Mantova - 1460-1528).

(Fot. Sorgato, Modena).

Fig. 174. — Oggetti veneziani, in rame sbalzato e cesellato (Sec. XVI). – Parigi, Museo delle Arti Decorative.
(Dall'opera *Le Bronze* di Metman e Vaudoyer).

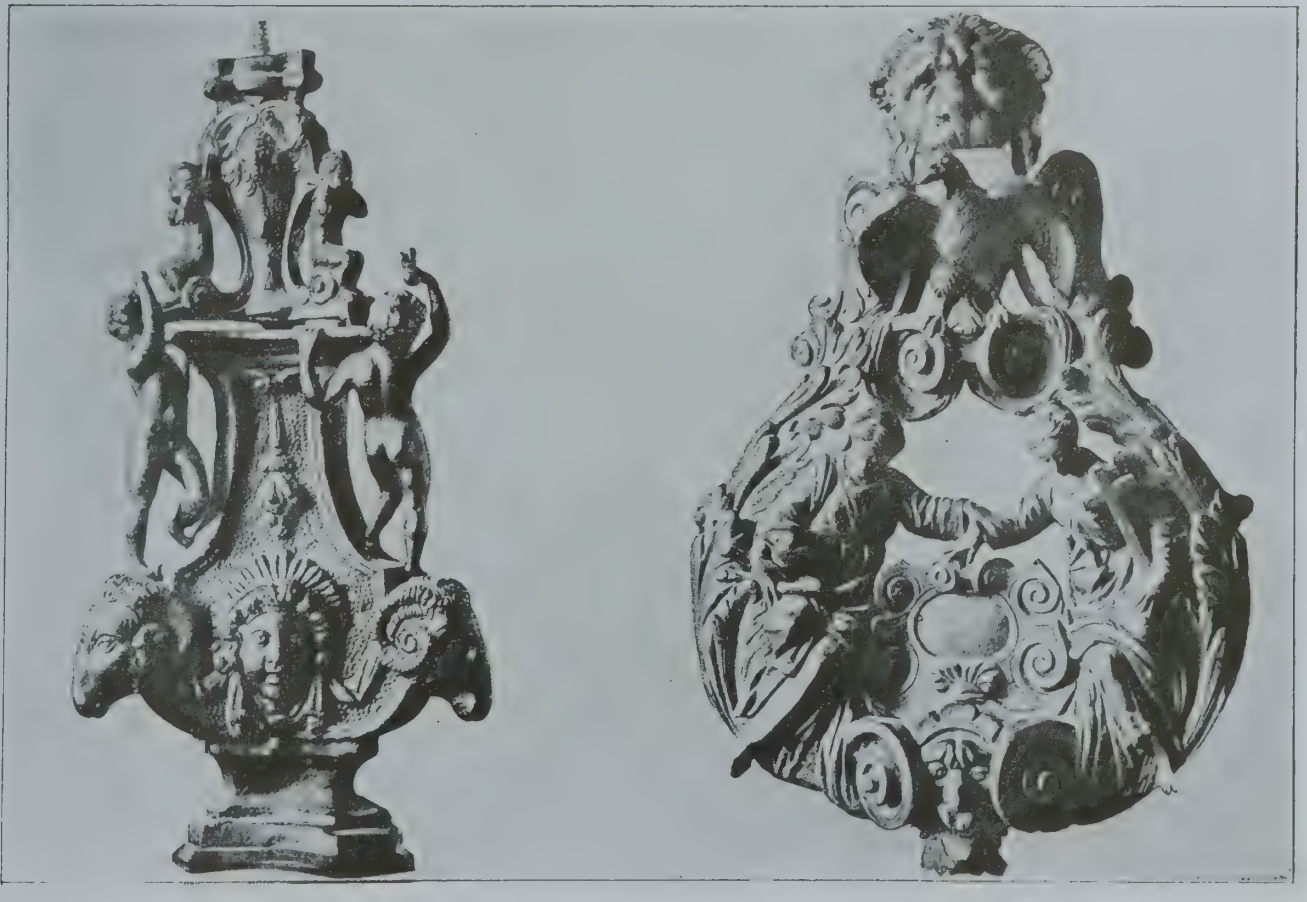


Fig. 175. — Piccola base e battitoio in bronzo (Sec. XVI), nel Museo di Padova.
(Fot. I. I. Arti Grafiche. Bergamo).

Figg. 176, 177, 178. — Battitoi in bronzo di maniera Clementesca, a Reggio Emilia.

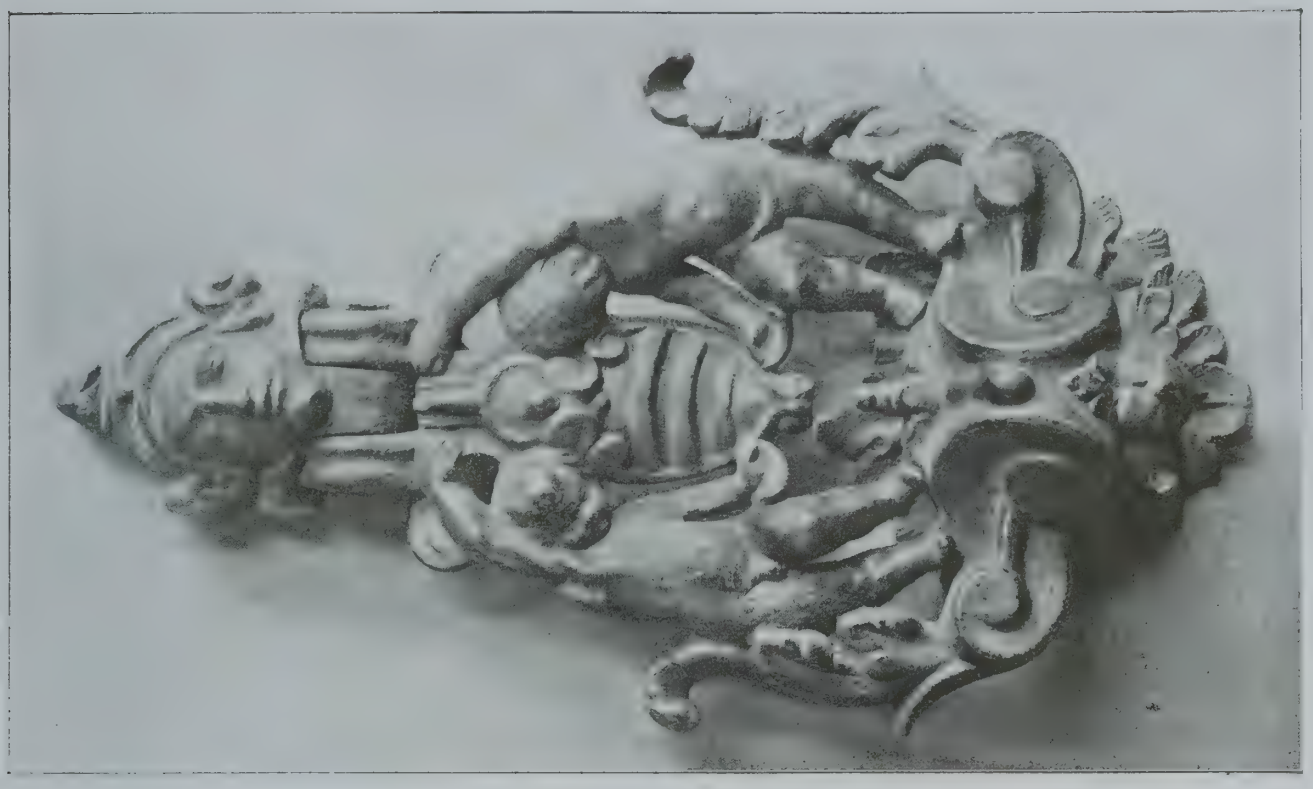


Fig. 180. — Picchiotto (proveniente da una casa d'Alba).
Museo Civico di Torino.

Fig. 179. — Picchiotto veneto.
Museo Civico di Torino.

(Fot. Alinari).

Fig. 181. — Picchiotto veneto. – (Alt. cm. 39).
Milano, Raccolta Mylius.

Fig. 182. — Picchiotto attribuito a Prospero Clementi. – (Alt. cm. 24).
Milano, Raccolta Mylius.

Fig. 183. — Picchiotto e maniglie nel R. Museo Nazionale, Firenze.

Fig. 184. — Base di alare nel R. Museo Nazionale, Firenze. – Collezione Carrand.
(Fot. Alinari).

Fig. 185. — « Il Tacchino » attribuito al Giambologna.
Firenze, R. Museo Nazionale.

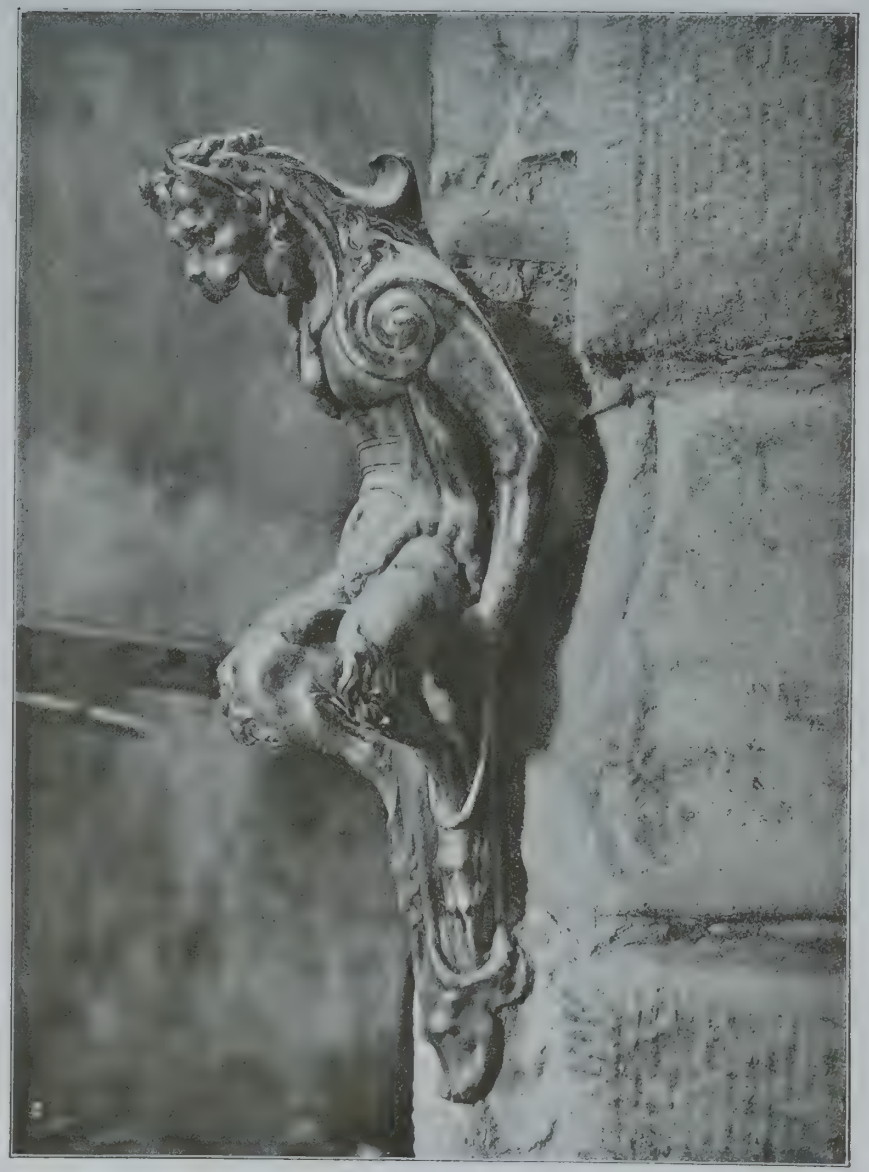


Fig. 186. — « Il Diavolino » del Giambologna.
Firenze, R. Museo Nazionale.

(Fot. Alinari).

Figg. 187 e 188. — Due putti del Giambologna, già ornanti la cappella Grimaldi nella distrutta Chiesa di San Francesco, e ora nella R. Università di Genova.
(Fot. Alinari).

Figg. 189 e 190. — Vaschette, di arte veneta. – Firenze, R. Museo Nazionale. Collezione Carrand.

(Fot. Alinari).

Fig. 191. — Vaschetta nel Museo Civico di Milano.

Fig. 192. — Campanelli nel Museo Civico di Milano.
(Fot. Alinari).

Fig. 193. — Campanelli nel Museo Civico Cristiano di Brescia.

(Fot. Alinari).

Fig. 194. — Campanello e bicchiere, attribuiti al Riccio. Firenze, R. Museo Nazionale. – Collez. Carrand.

Fig. 195. — Campanello della prima metà del Sec. XVI; Mortaio recante la firma di Alfonso Alberghetti Ferrarese, e l'anno 1562. – Roma, R. Museo Artist. Industr.
(Fot. Fabbri, Roma).

Fig. 196. — Serratura in bronzo dorato.
Torino, Museo Civico.
(Fot. Canonica, Torino).

Fig. 197. — Calamai bronzei a base triangolare. – Roma, R. Museo Artistico Industriale.
(Fot. Fabbri, Roma).

Fig. 198. — Mortai nell' Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena.

Fig. 199. — Candelieri nel R. Museo Nazionale di Firenze. – Collezione Carrand.
(Fot. Alinari).

Fig. 200. — Candelieri nel Museo Civico Cristiano di Brescia.

Fig. 201. — Finali decorativi. – Firenze, R. Museo Nazionale. Collezione Carrand.

(Fot. Alinari).

Figg. 202 e 203. — Candeliere, satiretto, calamai. – Brescia, Museo Civico Cristiano.
(Fot. Alinari).

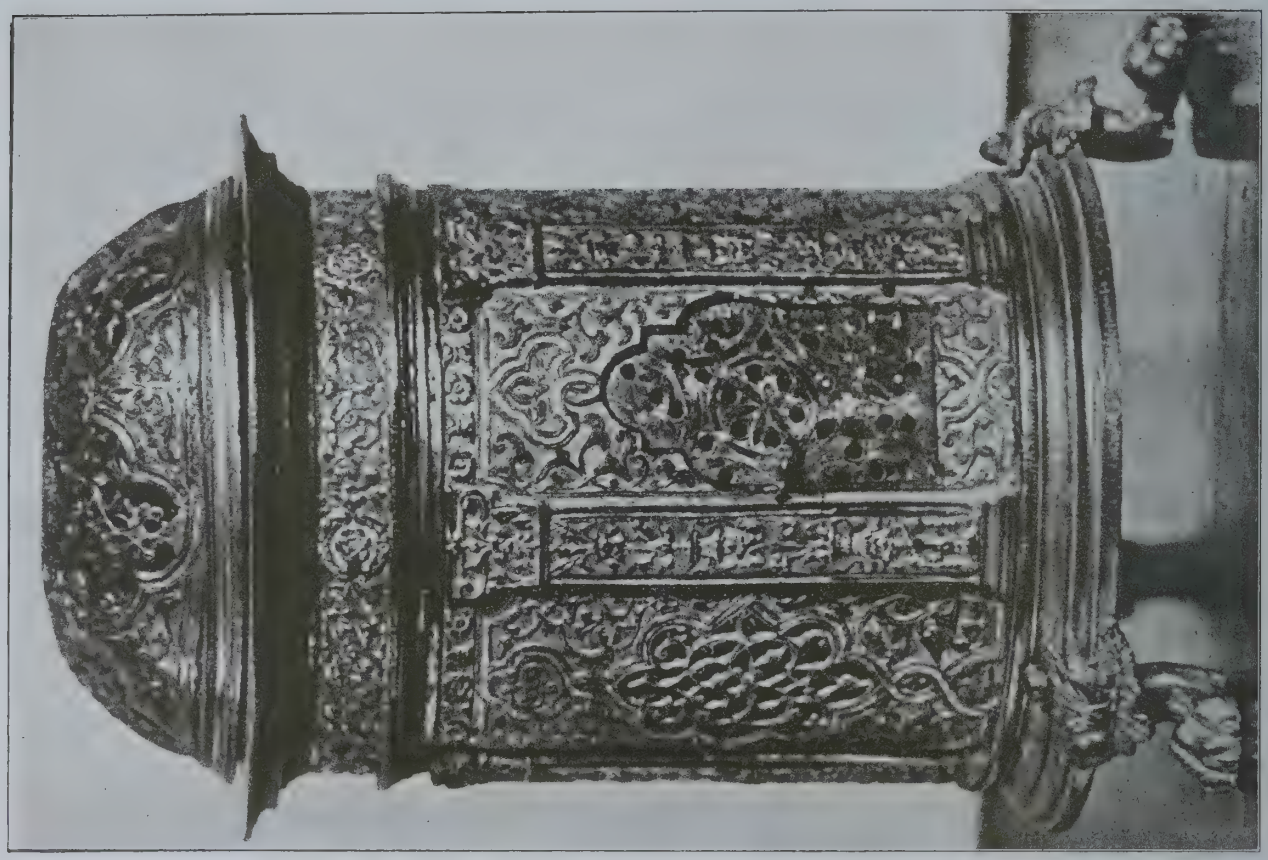
Fig. 204. — Lucerne, nel R. Museo Nazionale di Firenze.

Fig. 205. — Candeliere e lucerna, nel R. Museo Nazionale di Firenze. – Collezione Carrand.
(Fot. Alinari).

Figg. 206 e 207. — Candelieri e lucerne nel R. Museo Nazionale di Firenze.
(Fot. Alinari).

Fig. 208. — Vasi di sapore Celliniano. – Firenze, Galleria Corsini.

Fig. 209. — Bronzetti del Giambologna. – Firenze, R. Museo Nazionale.
(Fot. Alinari).



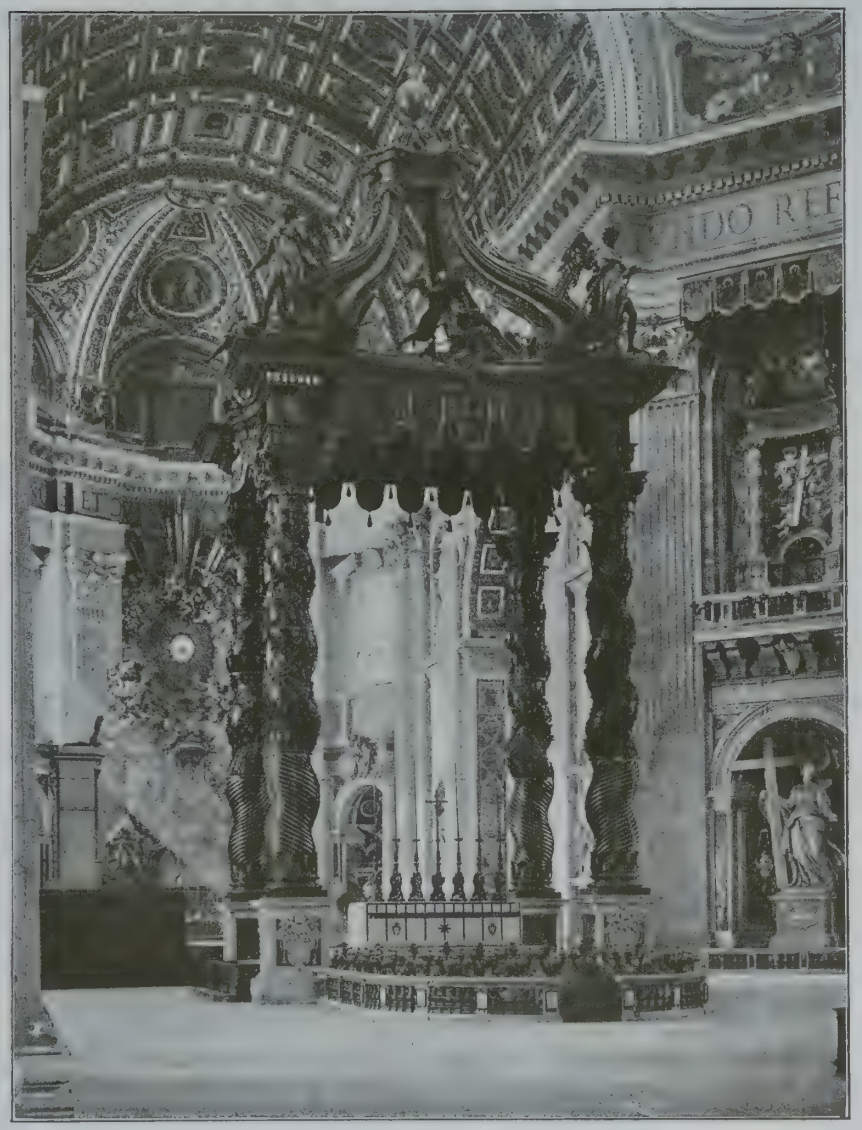
Figg. 210 e 211. — Lucerne o bruciaprofumi in bronzo (arte veneziana del Sec. XVI). – Firenze, Museo del Bargello. Collezione Carrand.
(Dalla Rivista *Dedalo*).

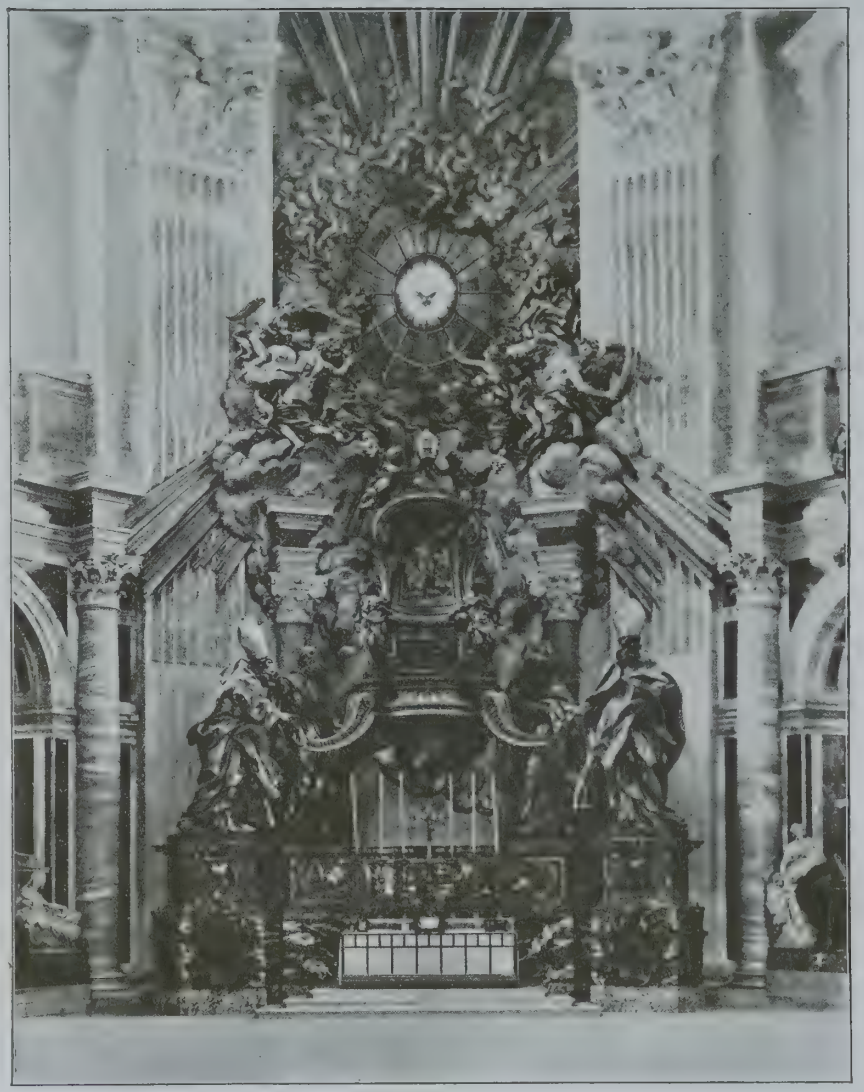
Fig. 212. — Lucerna o bruciaprofumi in bronzo dorato (arte veneziana del Sec. XVI).
Venezia, Museo Civico Correr.
(Dalla Rivista *Dedalo*).

Fig. 212 bis. — Anelli e borchie ornamentali del Sec. XVI. – Firenze, R. Museo Nazionale. Collezione Carrand.
(Fot. Alinari).

PARTE QUARTA

BRONZI DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO





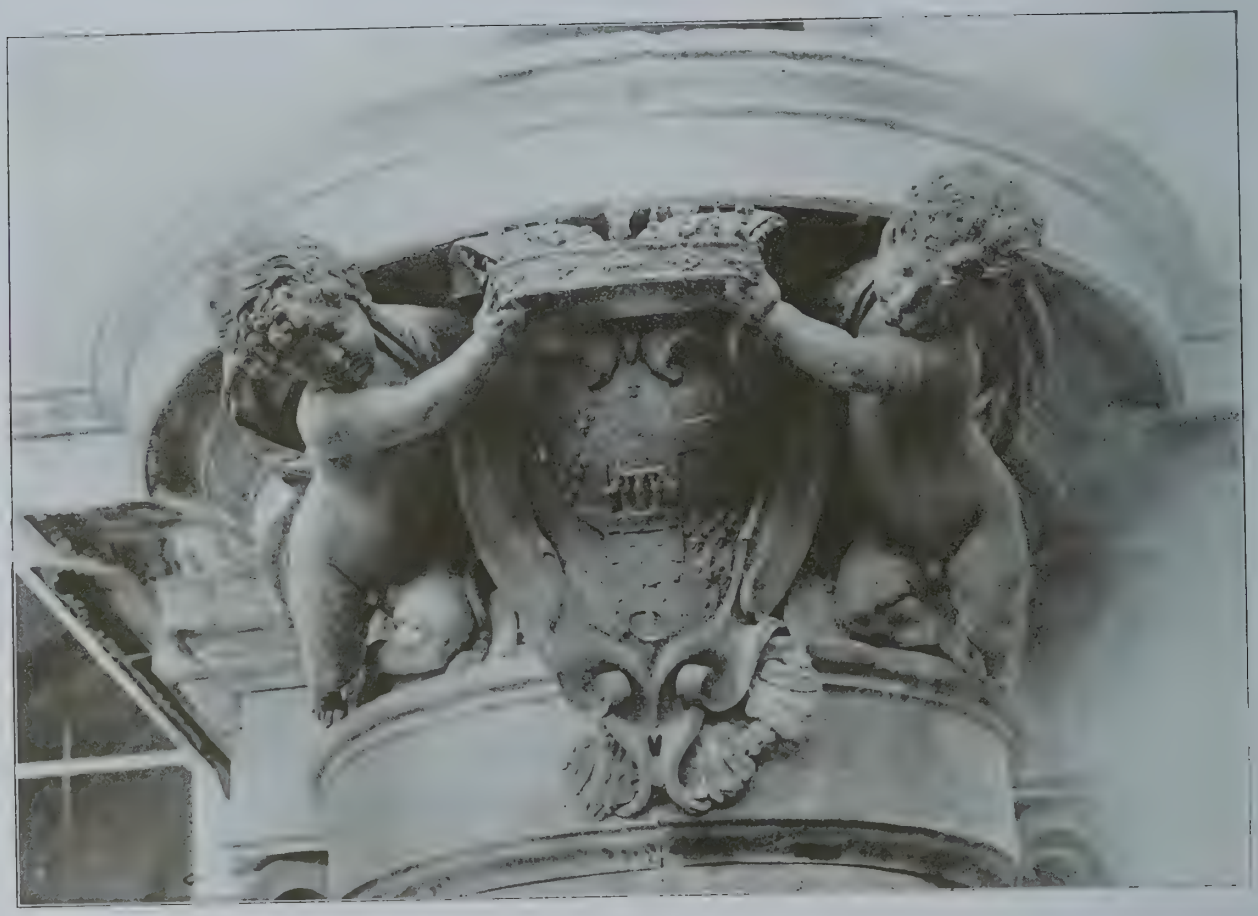
Figg. 213 e 214. — Baldacchino e Cattedra di S. Pietro, nella Basilica di S. Pietro al Vaticano. – Gian Lorenzo Bernini.
(Fot. Anderson).

Figg. 215 e 216. — Putti che reggono stemmi nel monum. ad Alessandro Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi).

(Fot. Caldi, Piacenza).

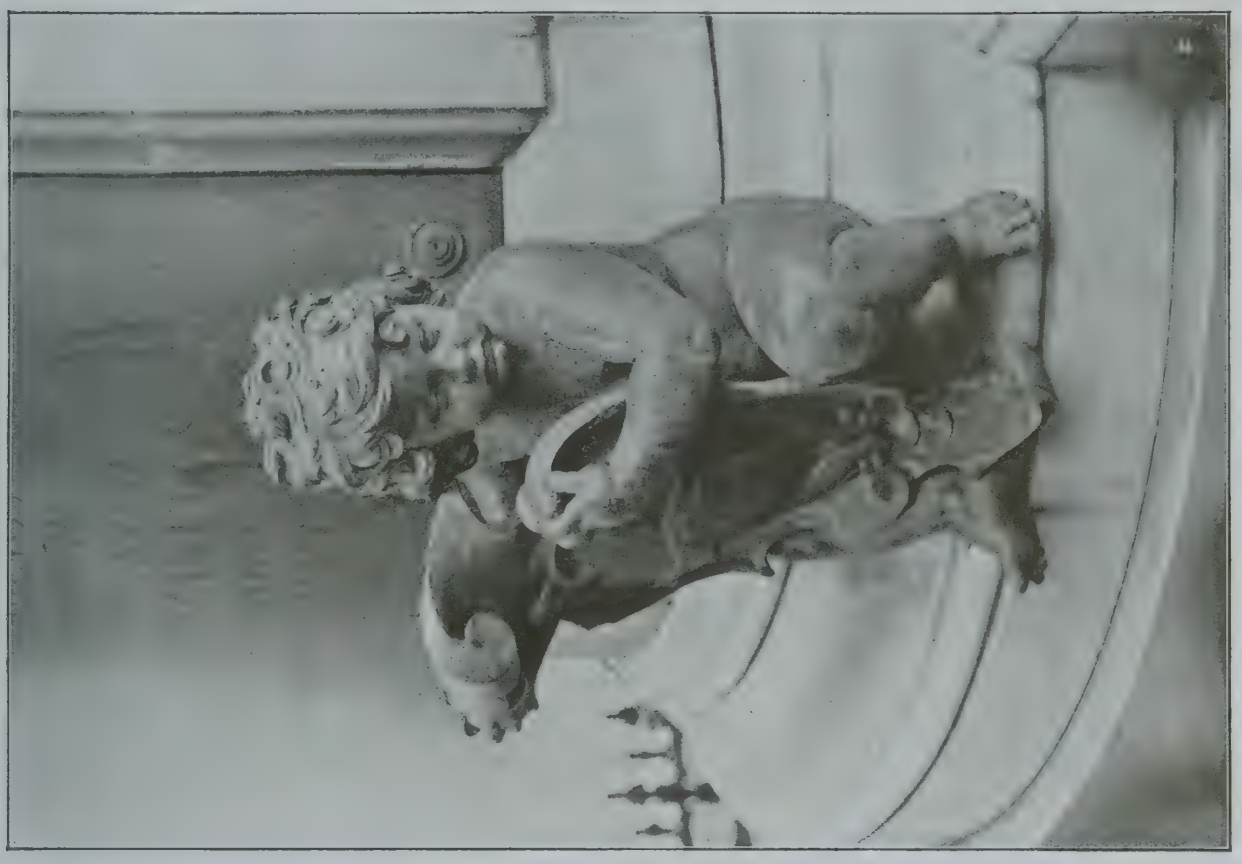
Figg. 217 e 218. — **Putti alla base del monumento ad Alessandro Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi).**

(Fot. Caldi, Piacenza).



Figg. 219 e 220. — Putti che reggono stemmi nel monum. a Ranunzio Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi).

(Fot. Caldi, Piacenza).



Figg. 221 e 222. — **Putti alla base del monumento a Ranunzio Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi).**
(Fot. Caldi, Piacenza).

Fig. 223. — Porta maggiore, o centrale, della Basilica della Santa Casa di Loreto. (Antonio di Girolamo Lombardo e figli).

(Fot. Alinari).

Fig. 224. — Porta destra, o a tramontana, della Basilica della Santa Casa di Loreto. (Triburzio Vergelli).

(Fot. Alinari).

Fig. 225. — Porta sinistra, o a mezzogiorno, della Basilica della Santa Casa di Loreto. (Antonio Calcagni, Sebastiano Sebastiani e Tarquinio Jacometti).

(Fot. Alinari).

Fig. 226. — Cancello nel presbiterio della Basilica di S. Antonio a Padova. (Camillo Mazza, 1661).
(Fot. Alinari).

Fig. 227. — Cancello nella Basilica di S. Gaudenzio a Novara. (Fine del Sec. XVII).
(Fot. Cocchinetti, Novara).

Fig. 228. — Cancello della Cappella di S. Gennaro a Napoli.
(Cosimo Fonzaga, 1591-1678).
(Fot. Alinari).

Fig. 229. — Uno dei pulpiti in S. Maria Maggiore a Bergamo. – Lavoro di Giov. Barca. Il parapetto fu fuso e cesellato da Camillo Dal Capo nel 1609.
(Fot. Alinari).

Fig. 230. — Fontana detta dei Galli a Loreto (bronzi dei F.lli Jacometti).

Fig. 231. — Fontana nella Piazza della Basilica della Santa Casa di Loreto.
(G. Fontana e C. Maderno, con bronzi dei F.lli Jacometti).
(Fot. Alinari).

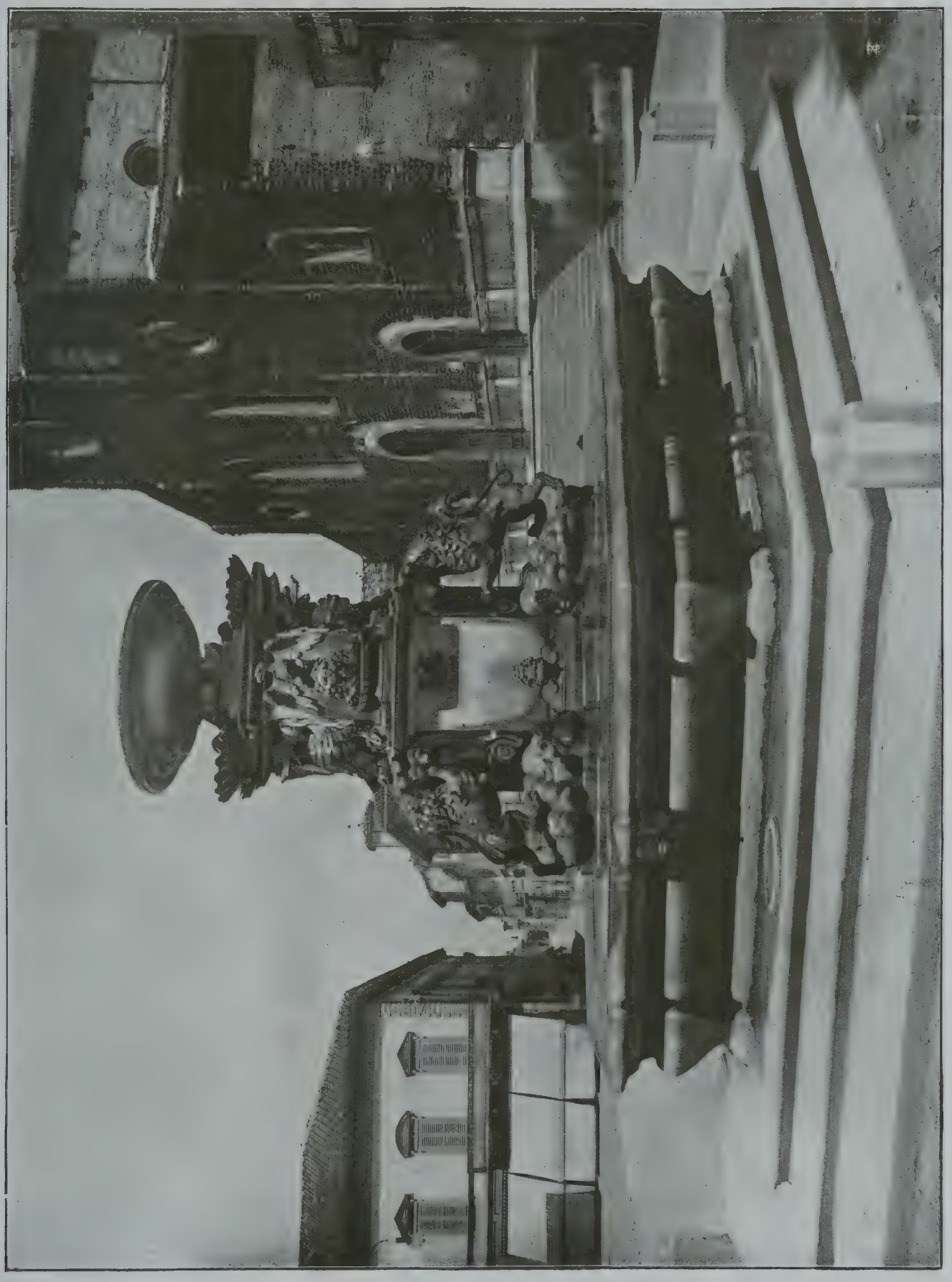
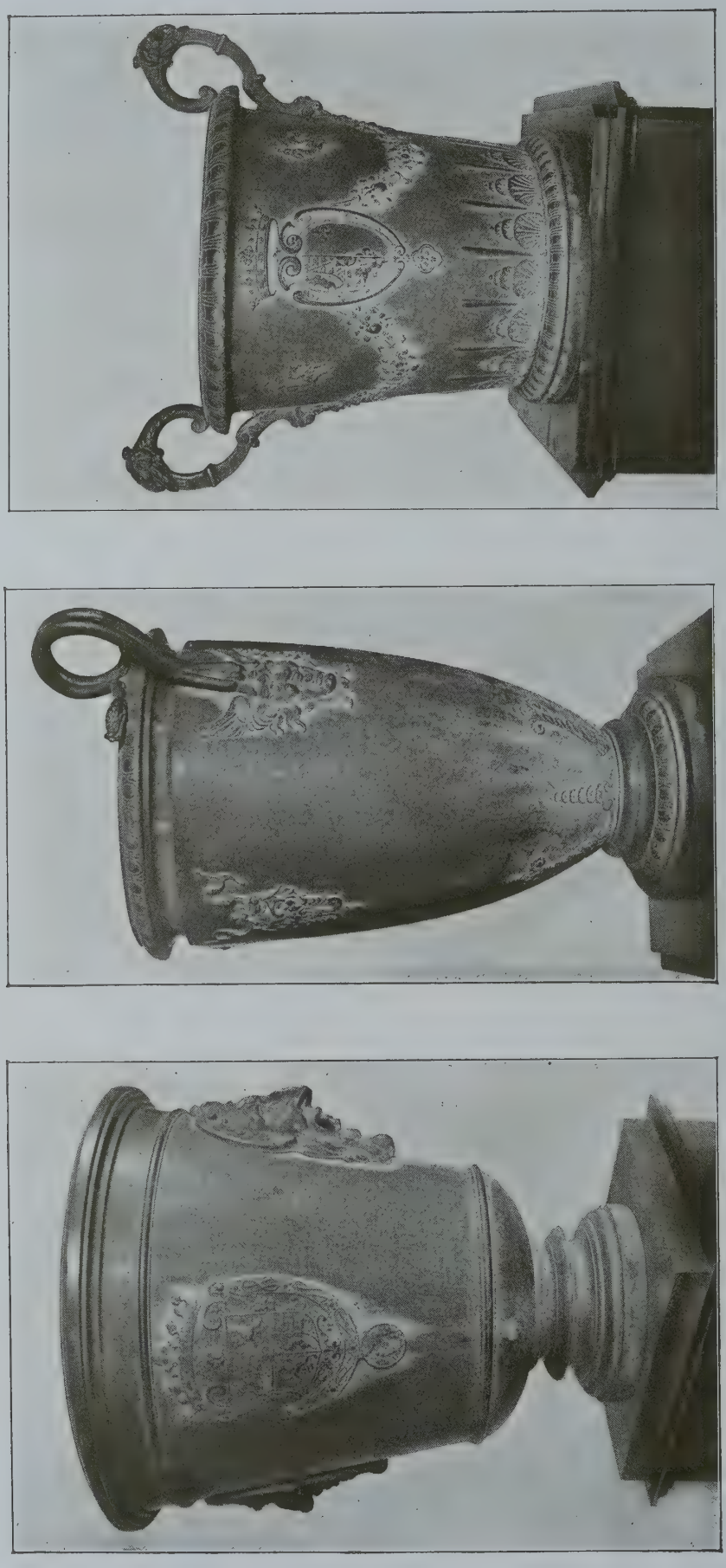


Fig. 232. — Fontana in Piazza Vittorio Emanuele a Faenza (1619-1621). – I bronzi sono dei F.lli Jacometti e del Vitale.
(Fot. Alinari).

Fig. 233. — Fonte battesimale nella Basilica della Santa Casa di Loreto.
(Tarquinio Vergelli e Sebastiano Sebastiani).
(Fot. Alinari).

Fig. 234. — Campana del Boucheron (a. 1669). – Torino, Museo Civico.
(Fot. Canonica, Torino).

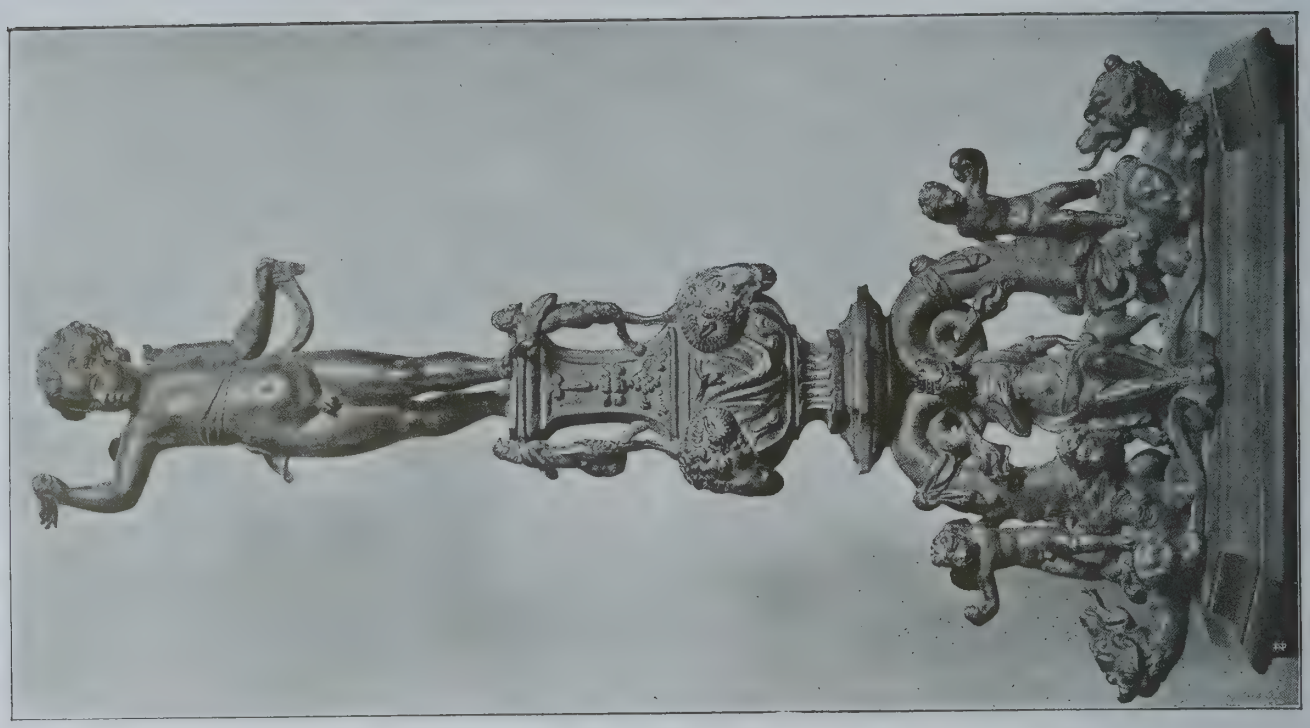


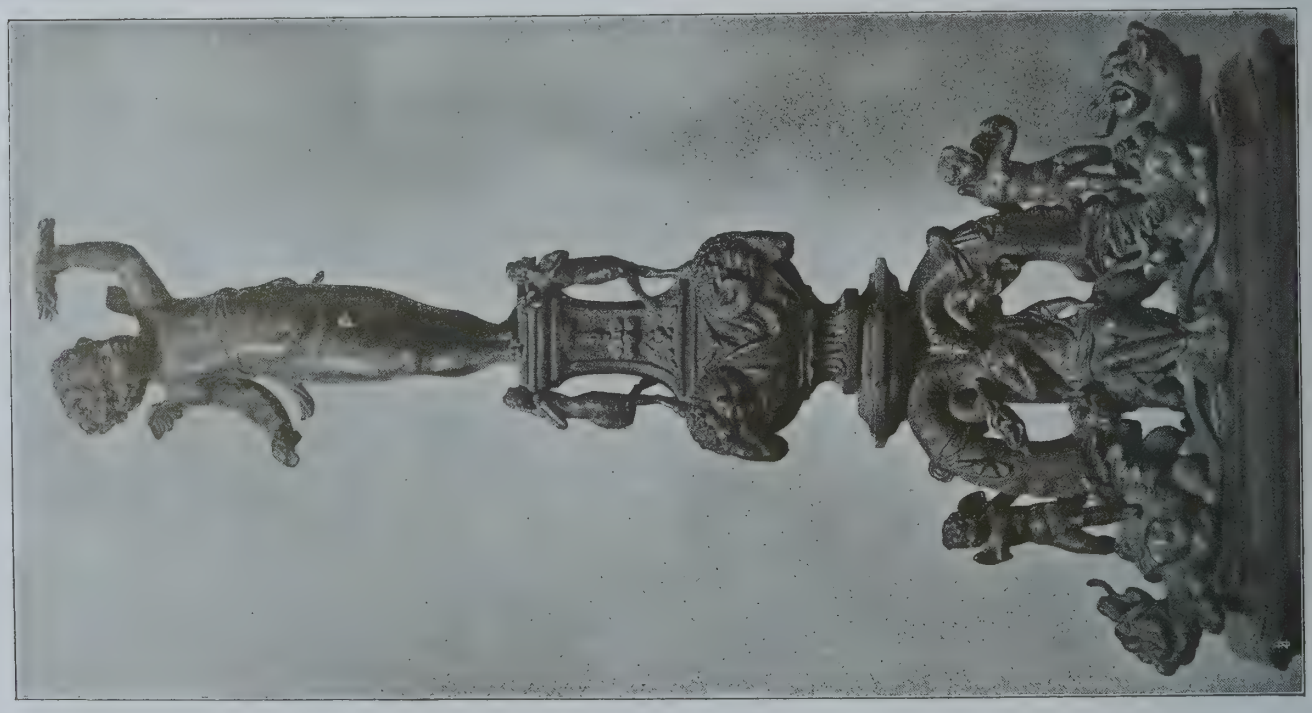
Figg. 235, 236, 237. — Vasi di Simone Boucheron, già nel giardino del Reale Palazzo di Torino, ed ora nel Museo Civico.
(Fot. Canonica, Torino).

Fig. 238. — Paliotto d'altare nella Santa Casa di Loreto.
(A. Calcagni e T. Vergelli).

Fig. 239. — Alare nel R. Museo Nazionale di Firenze
attribuito a Tiziano Aspetti.

(Fot. Alinari).





Figg. 240 e 241. — Alari nel R. Museo Nazionale di Firenze. (Pietro Tacca).
(Fot. Alinari).

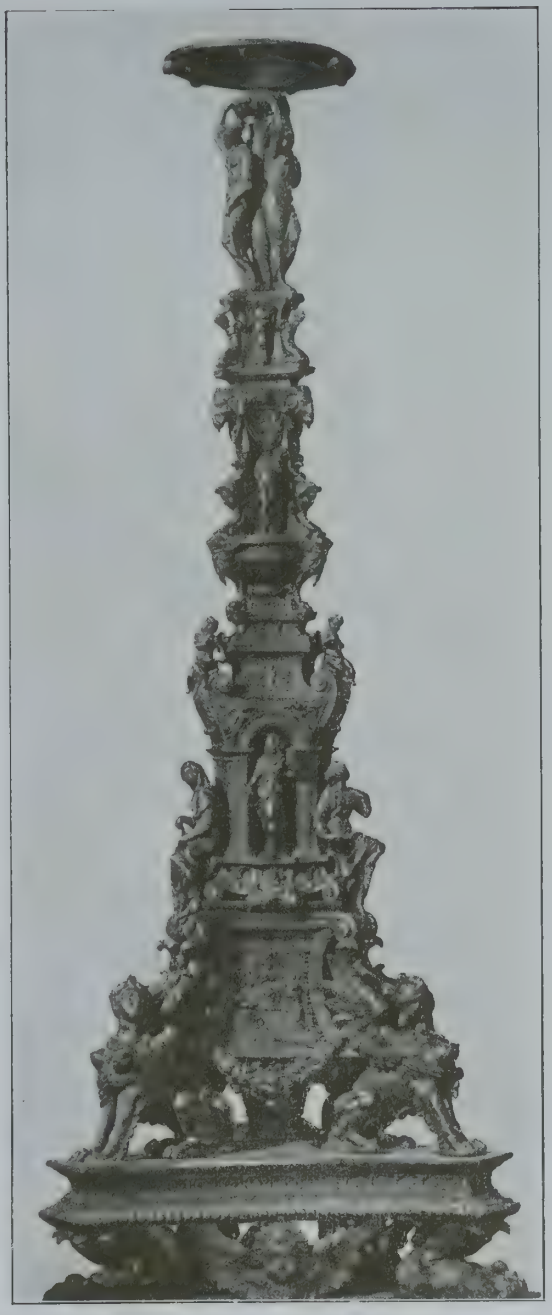


Fig. 242. — Candelabro nella Chiesa della Salute a Venezia, di Andrea Baruzzi detto Andrea Bresciano.

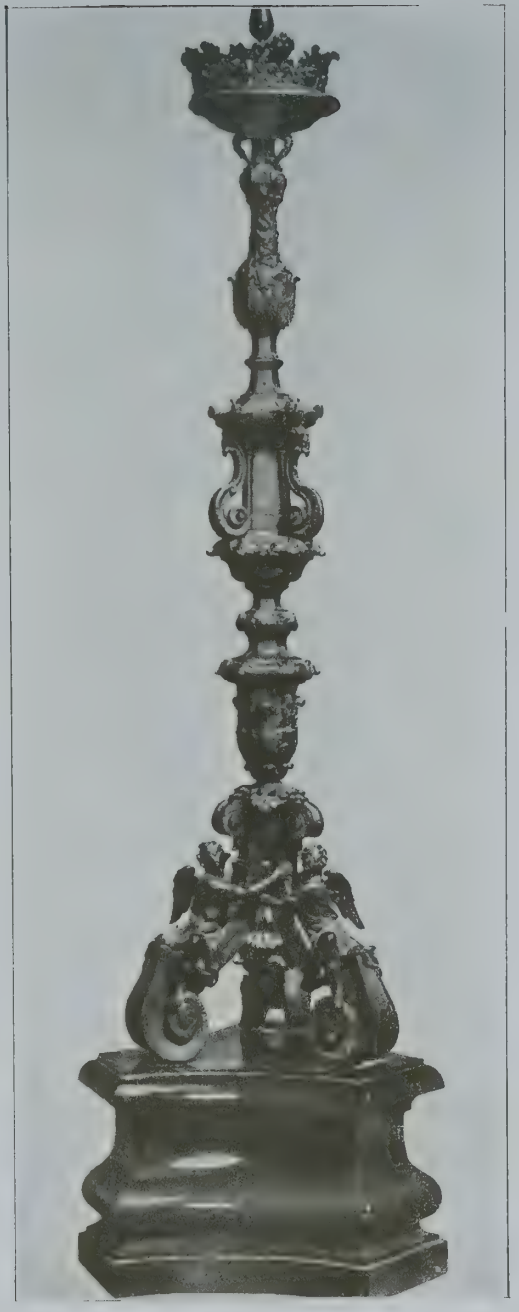
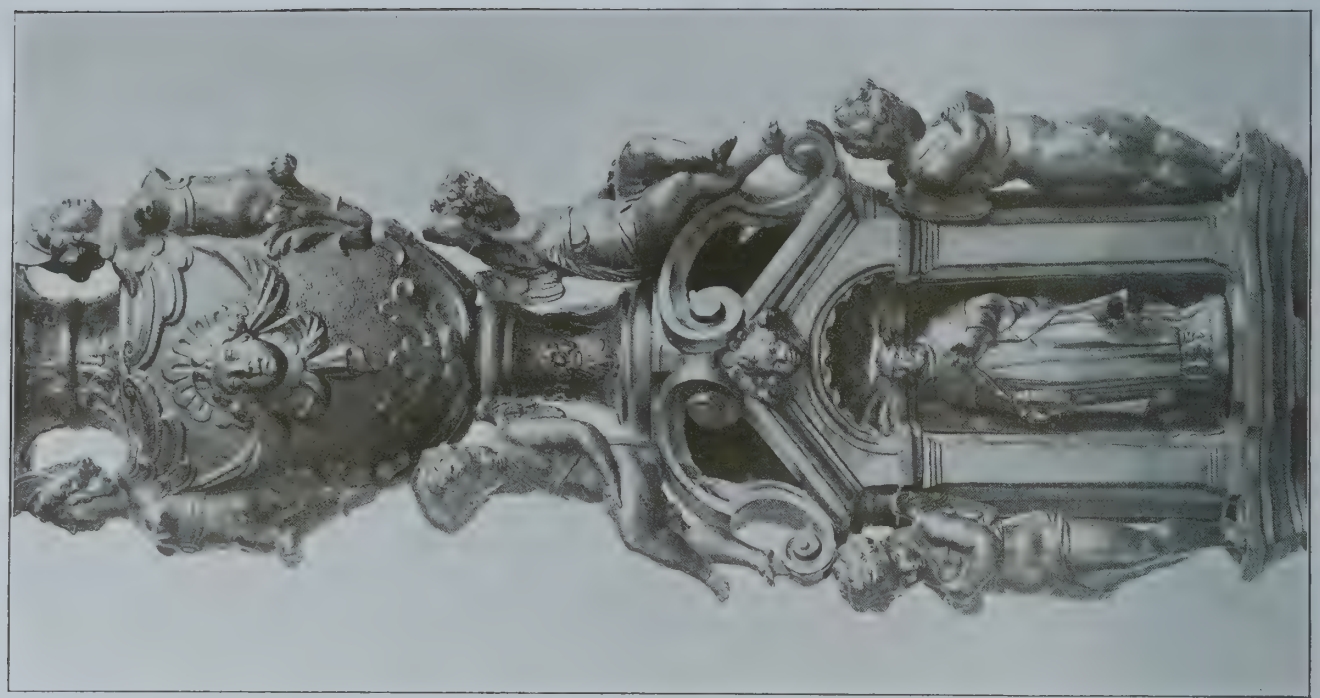
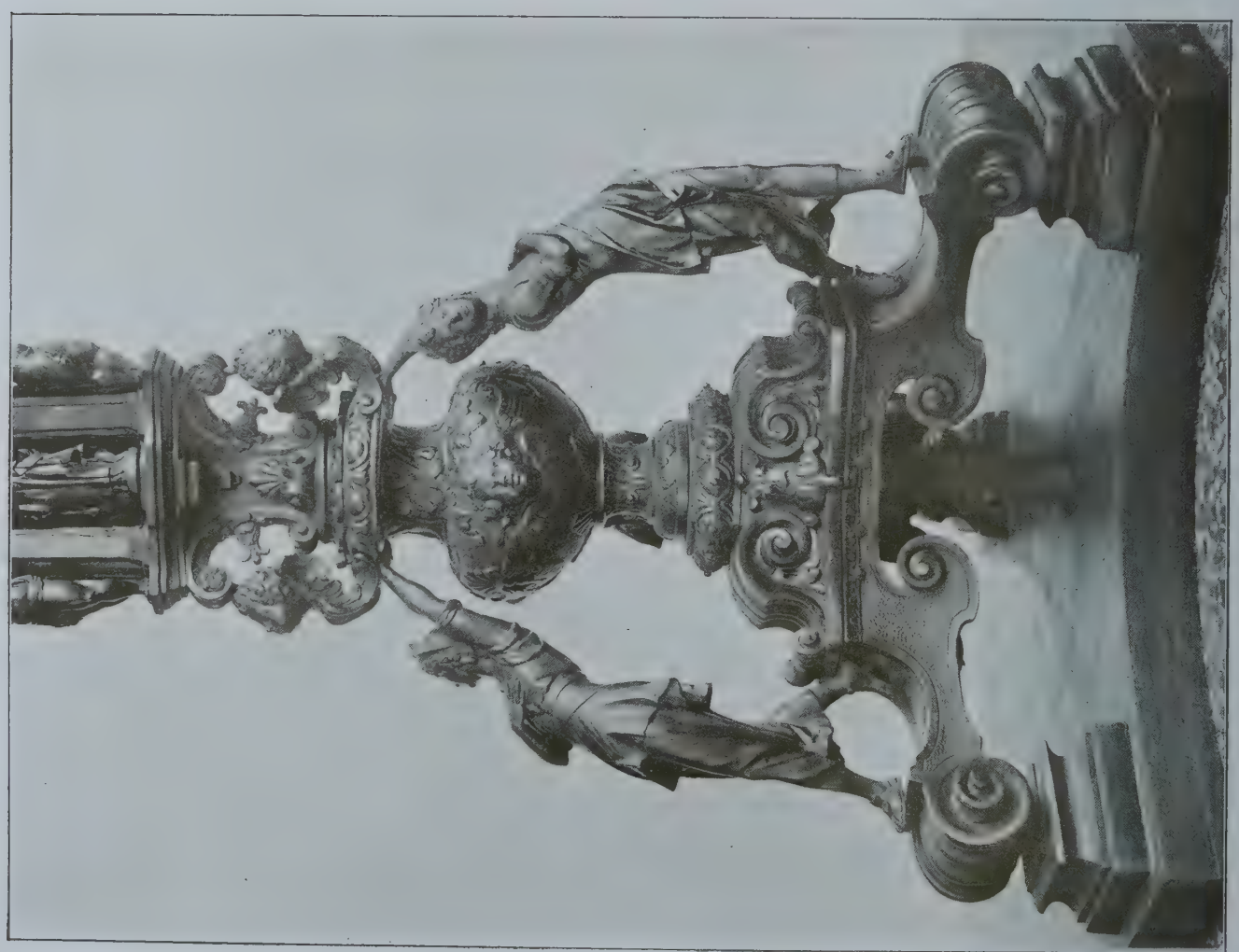


Fig. 243. — Candelabro in S. Giorgio Maggiore a Venezia, di G. F. Alberghetti (a. 1698).

(Fot. Alinari).

Fig. 244. — Candelabro nel Museo Correr a Venezia, di Alessandro Vittoria.





Figg. 245 e 246. — Particolari del candelabro del Vittoria. (v. Fig. 244).
(Fot. Alinari).

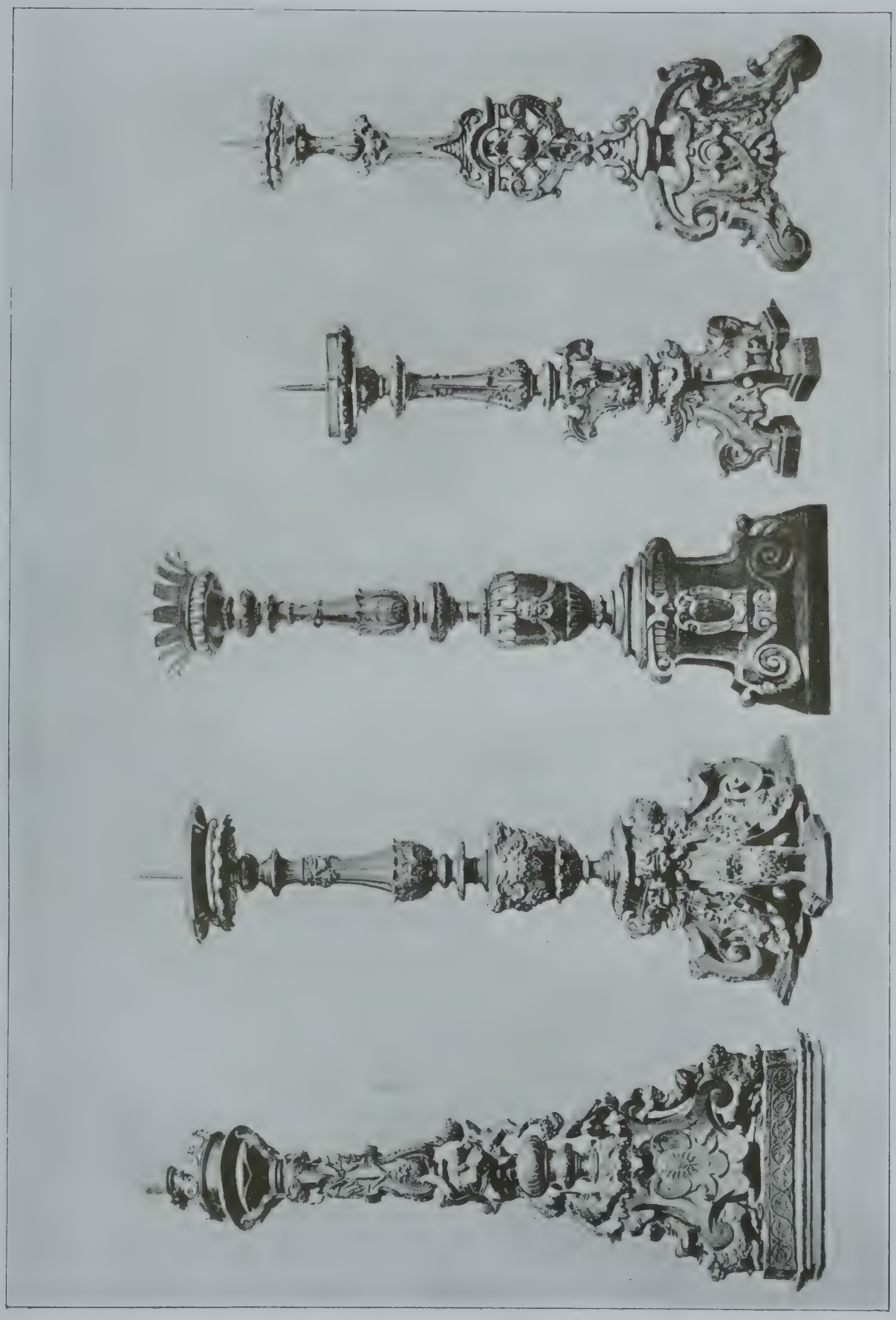


Fig. 247. — Candelabri italiani, in bronzo, del Sec. XVII e inizio del XVIII.
Il primo, nella Chiesa di S. Bartolomeo a Modena; gli altri, nel R. Museo delle Arti Industriali a Berlino.
(Fot. I. I. Arti Grafiche, Bergamo).

Fig. 248. — Lampada Veneziana (rame sbalzato e vetri) del Secolo XVII.
Milano, Museo Artistico Municipale.

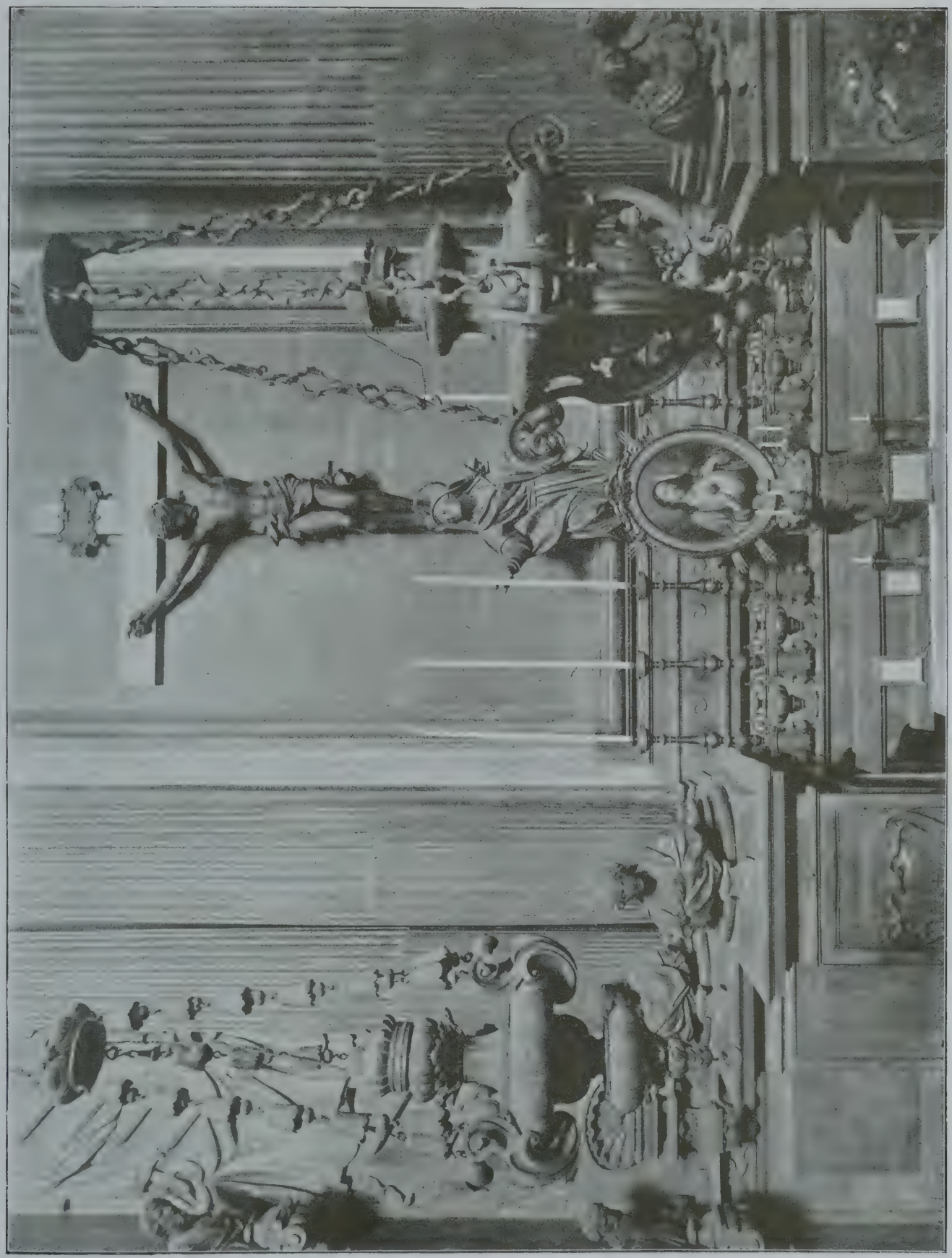


Fig. 249. — Lampade in rame sbalzato della Cappella Franzoni nella Chiesa di S. Carlo a Genova.
Opera compiuta dall'Algardi attorno il 1658.
(Fot. Labò, Genova).

Fig. 250. — Grande fanale di nave, in rame sbalzato e dorato ora nel Palazzo Donà dalle Rose sul Canal Grande a Venezia. (Fine del Secolo XVI o inizio del XVII).

Fot. Caprioli, Venezia).

Fig. 251. — Miciera o portamiccia d'archibugio in rame traforato e lavorato a sbalzo, ora nella Sala Gattamelata al Palazzo Ducale di Venezia.

Sull'orlo, sono incisi la data e il nome dell'Autore: Iohannes Baptista Cominus Venetus - artifex ed inventor - An. D. MDCXXI.

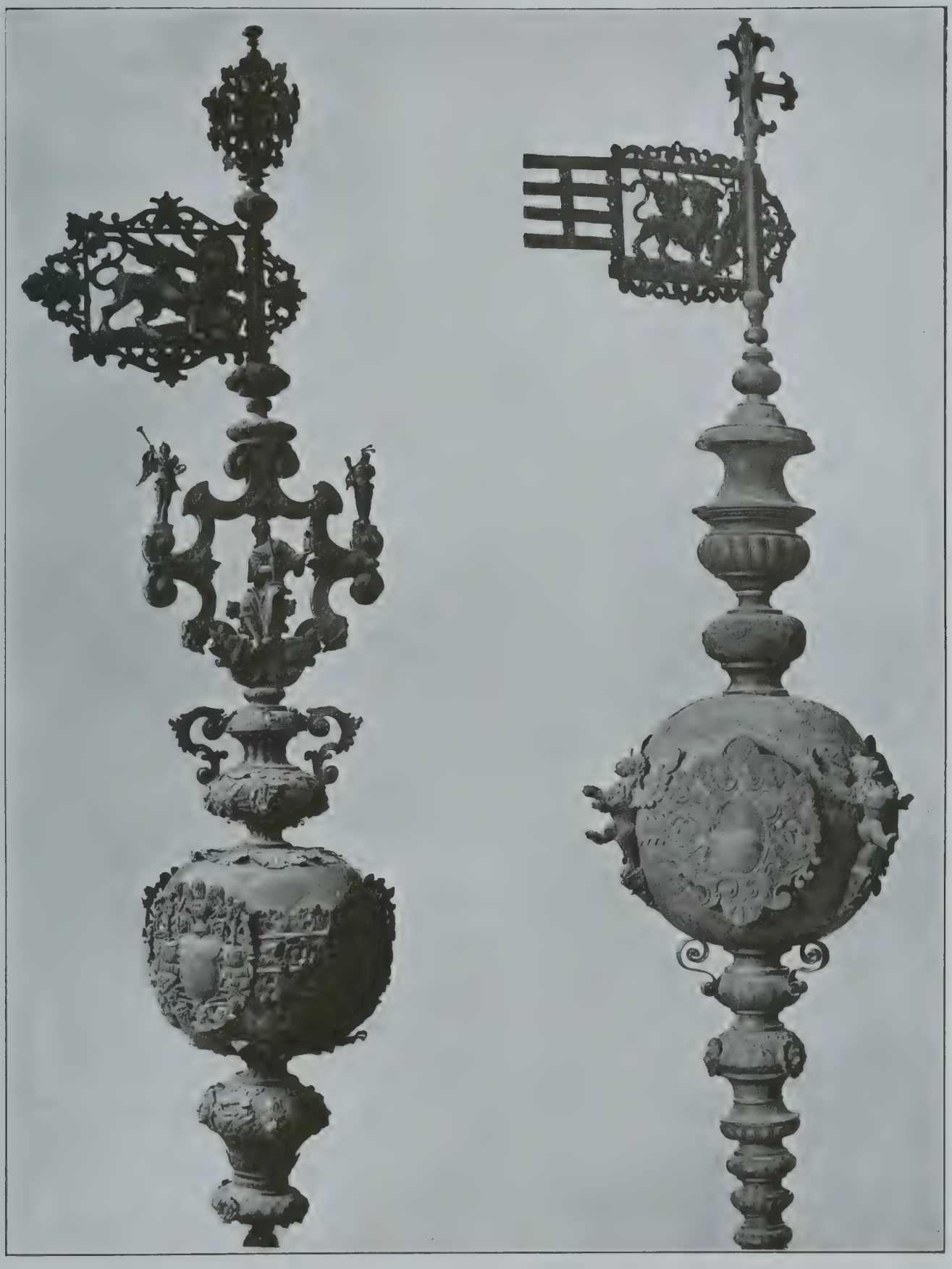


Fig. 252. — Puntali di calcese di comando di galere Morosini, in rame lavorato a sbalzo ora nella Sala del Peloponnesiaco al Museo Correr di Venezia. – Prima metà del Sec. XVII.
(Fot. Filippi, Venezia).

Fig. 253. — Una delle due piccole porte bronzee nella Cappella di S. Filippo in S. Gerolamo della Carità a Roma. Architettura di Filippo Juvara, sculture e ornamenti di Camillo Rusconi (primo quarto del Sec. XVIII).

(Fot. Porry Pastorel, Roma).

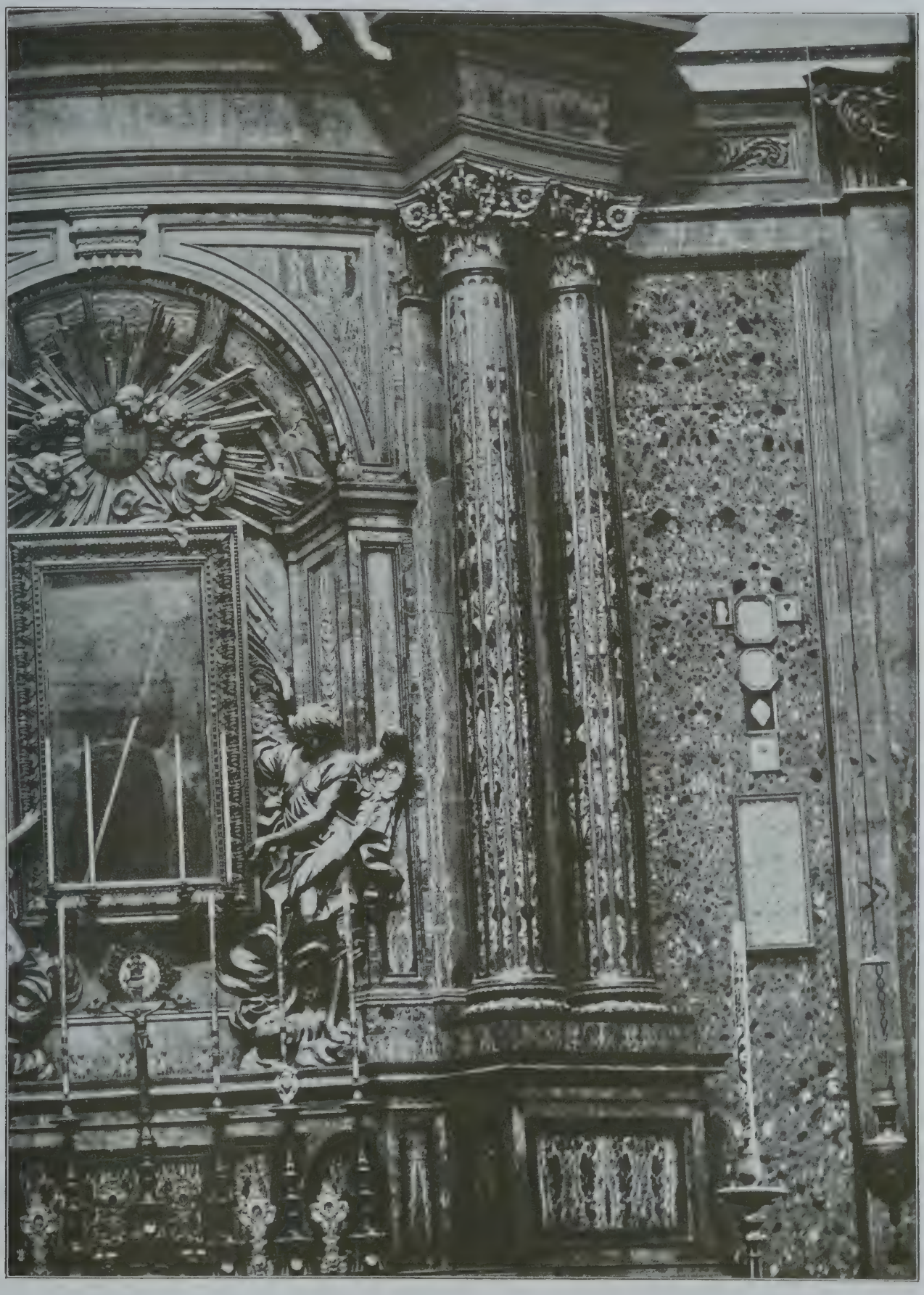


Fig. 254. — Altare di S. Francesco di Paola in S. Andrea delle Fratte a Roma.
Lavoro della prima metà del Sec. XVIII (arch. Filippo Barigioni).
Colonne con capitelli, scanalature e basi in bronzo: ornamenti bronzei al paliotto dell'altare.
(Fot. Porry Pastorel, Roma).

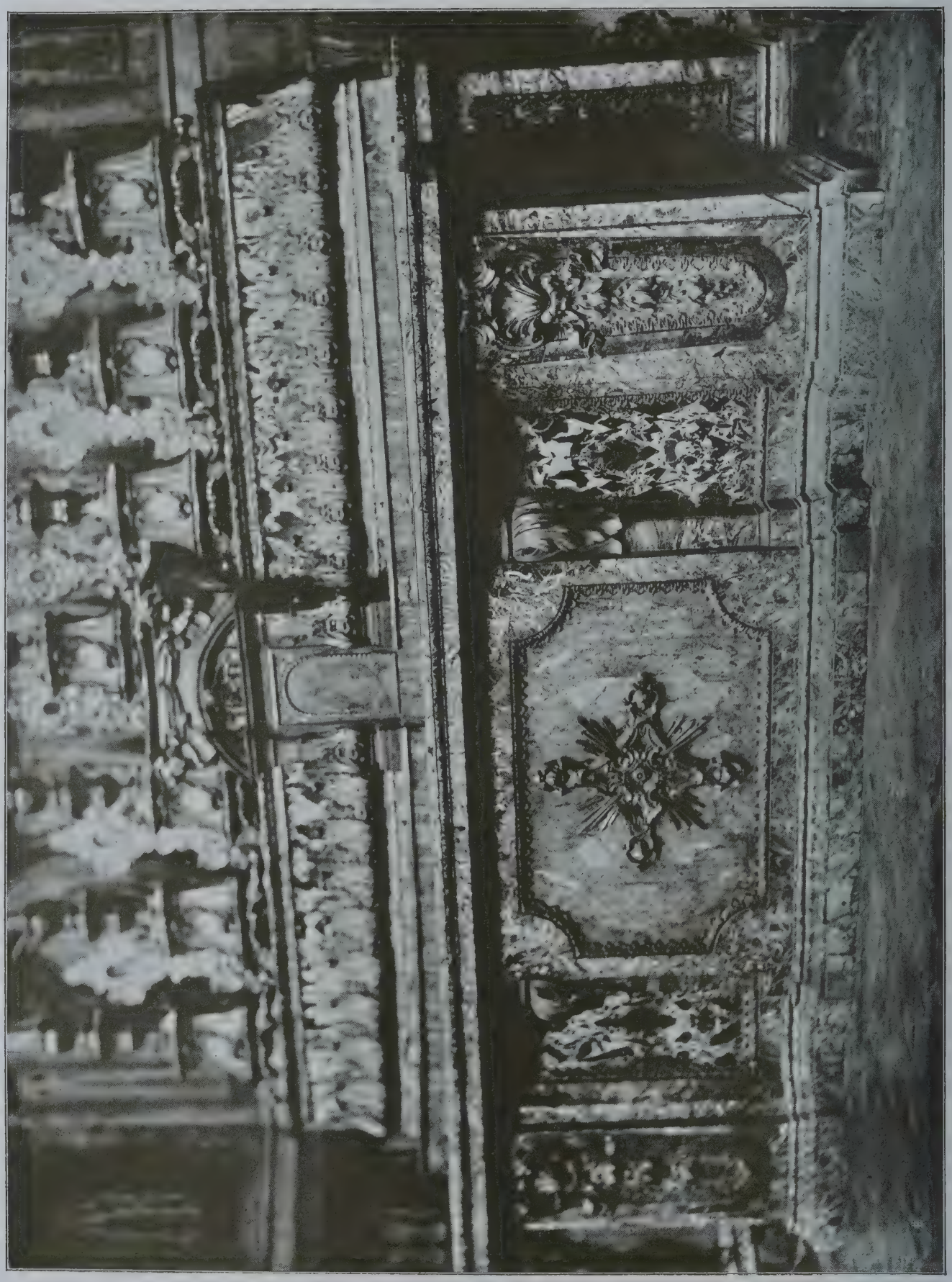
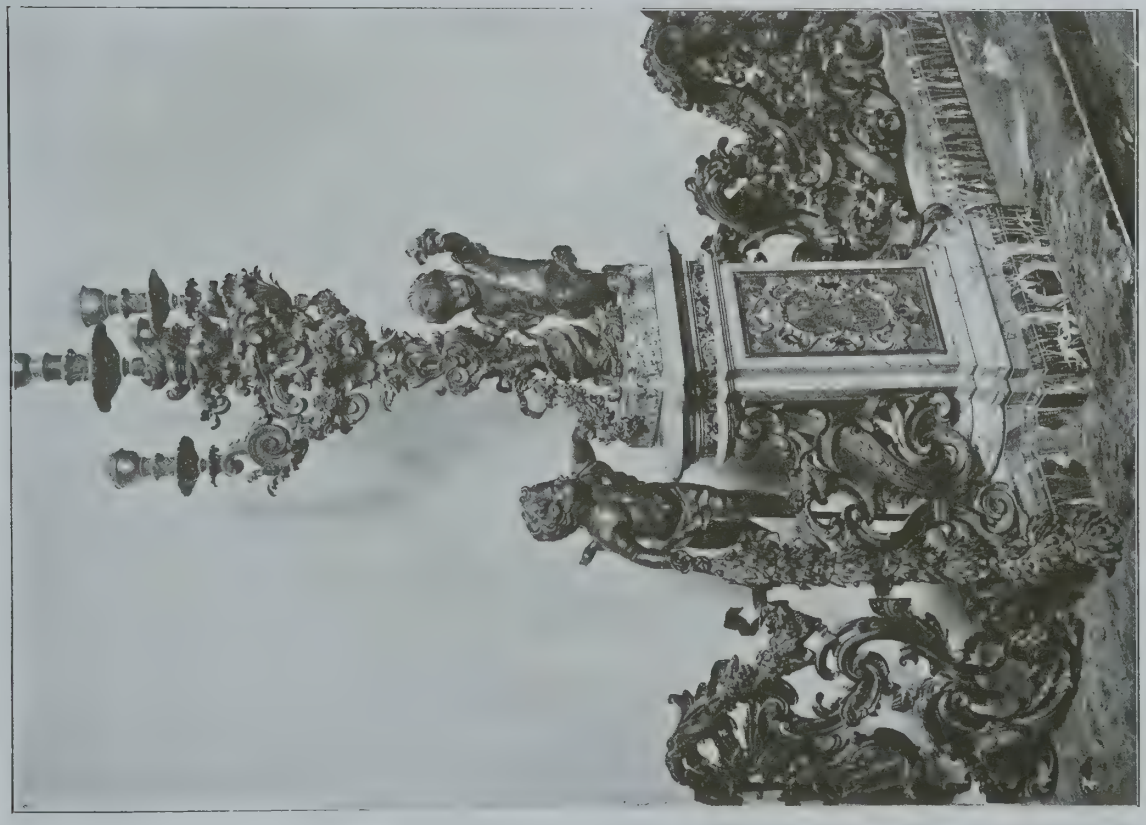


Fig. 255. — Altare di S. Francesco di Paola in S. Andrea delle Fratte a Roma. – Particolari bronzei del paliotto (v. Fig. 254).
(Fot. Porry Pastorel, Roma).

Fig. 256. — Cancello della Loggetta del Sansovino a Venezia: opera di Antonio Gaj (a. 1734).
(Fot. Alinari).

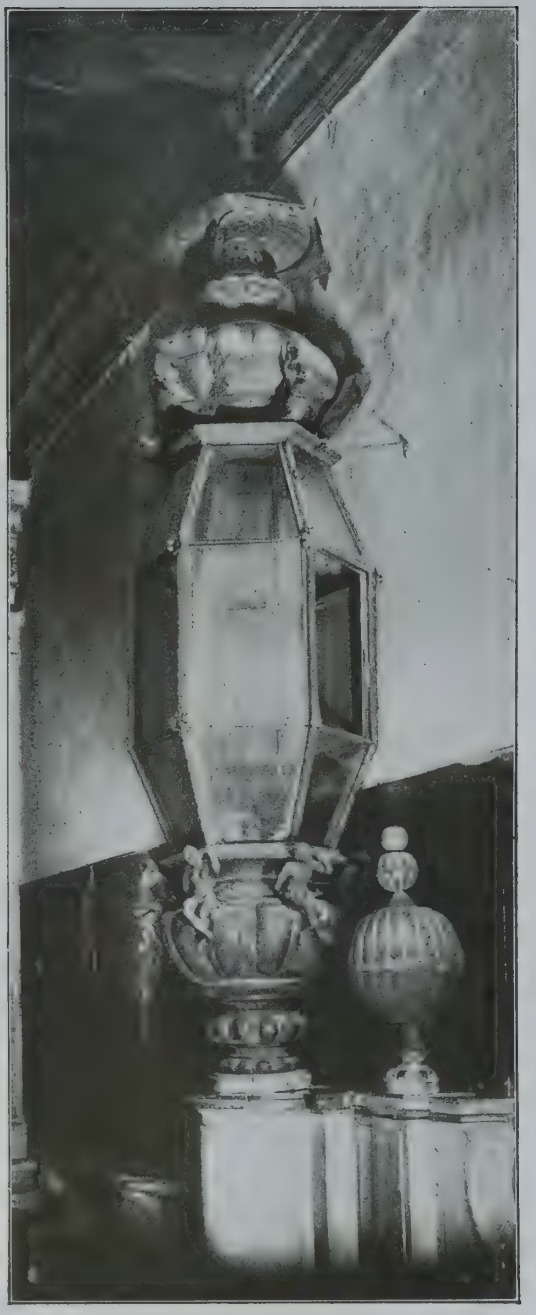
Fig. 257. — Cancello nella Scuola di S. Rocco a Venezia: opera di Giuseppe Filiberti e figlio (a. 1756).
(Fot. Anderson).

Figg. 258 e 259. — Particolari del cancello nella Scuola di S. Rocco a Venezia (v. Fig. 257).
(Fot. Anderson).



Figg. 260 e 261. — Candelabri e balaustrata dell'altare di S. Ignazio: Roma, Chiesa del Gesù.
(Fot. Anderson).

Fig. 262. — Triplice fanale di comando della galera di Andrea Pisani, ora alla Cà d'Oro di Venezia (inizio del Sec. XVIII). – La base, cioè la duplice cornucopia, è in legno intagliato e dorato; i tre fanali sono in rame lavorato a sbalzo e dorato; i leoncini alle basi e le Virtù attorno alle cupole, sono in bronzo. La bella opera (alt. totale m. 4) ricorda l'arte di Antonio Gaj. (Fot. Caprioli, Venezia).



Figg. 263, 264, 265. — Grandi fanali di navi veneziane, in rame (il secondo e il terzo dorati e con figure bronzee): il primo, nel Palazzo Papadopoli-Aldobrandini, sul Canal Grande a Venezia (metà del Sec. XVIII); il secondo, dell'Ammiraglio Emo, ora nel Palazzo Albrizzi a S. Casciano, Venezia (alt. m. 6, fine del Sec. XVIII); il terzo, nel Palazzo Gradenigo a S. Simeone Piccolo, Venezia (metà del Sec. XIII).

(Fot. Caprioli, Venezia).

Fig. 266. — Pendola a muro, stile Luigi XV (Robert). – Torino, Museo Civico.
(Fot. Cancnica, Torino).

Figg. 267 e 268. — Pendole e candelabri stile Luigi XV, da bronzi originali.
Riproduzioni della Ditta Antonio Pandiani.

Figg. 269, 270, 271. — Placca per orologio (prima metà del Sec. XVIII) di gusto tedesco; Motivo d'alare (arte veneta); Candelabro a muro (applique) stile Luigi XV. – Torino, Museo Civico.

(Fot. Canonica, Torino).

Fig. 272. — Candelabro a muro (applique, tipo Meissonnier), nel Reale Palazzo di Genova.
(Fot. Paganini, Genova).

Fig. 273. — Candelabri a muro (appliques) del Sec. XVIII.
(Fot. I. I. Arti Grafiche, Bergamo).

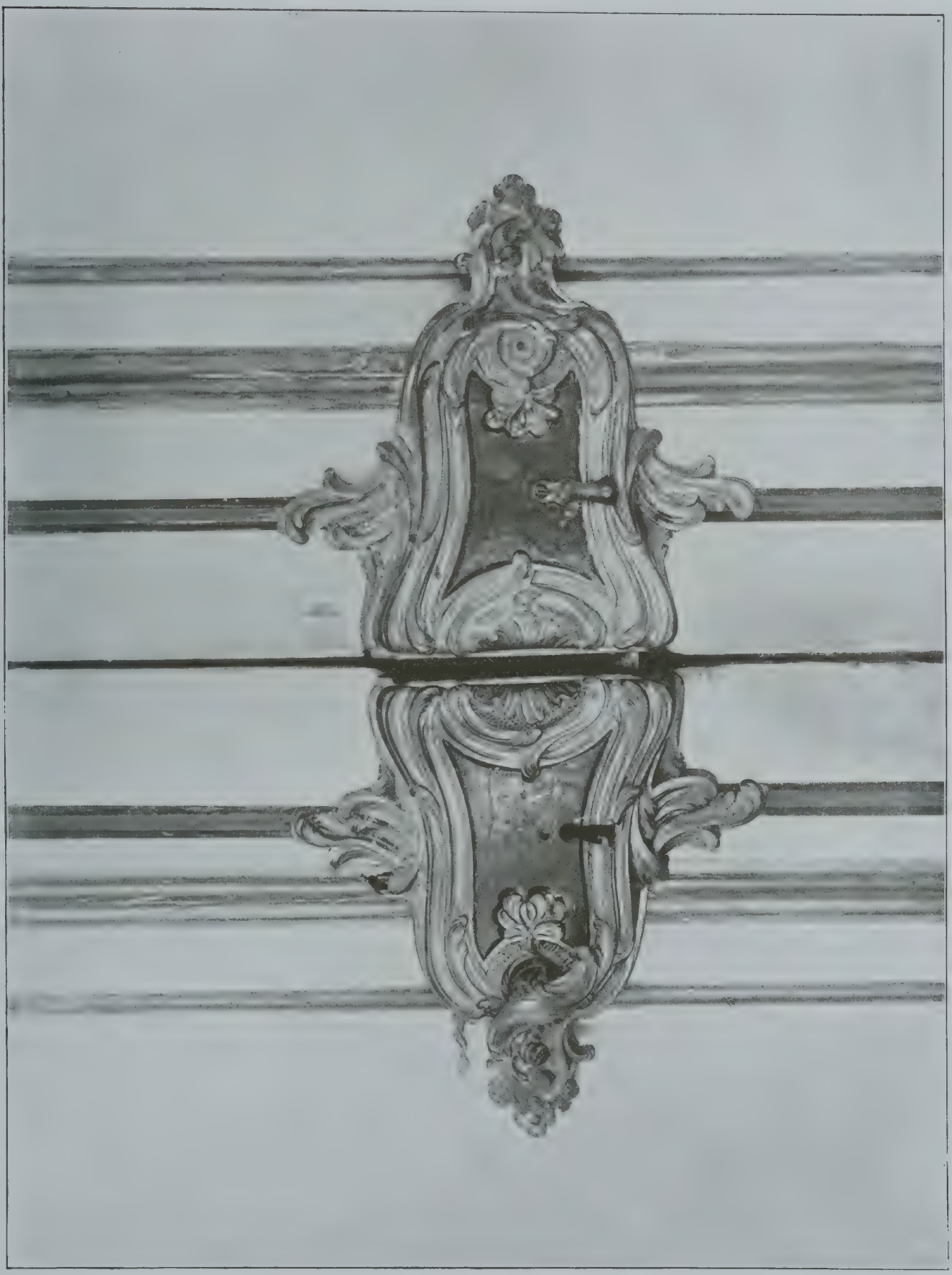


Fig. 274. — Serratura di porta in bronzo dorato (stile Luigi XV), nella ex-cappella di Palazzo Bianco a Genova.
(Fot. Manzini, Genova).

Fig. 275. — Battente di porta recante inciso: *Opus Joseph Larducci Veronensis – MDCCLVII.* Proviene da Trento; alt. cm. 40 circa. – Collezione, Mylius, Milano.

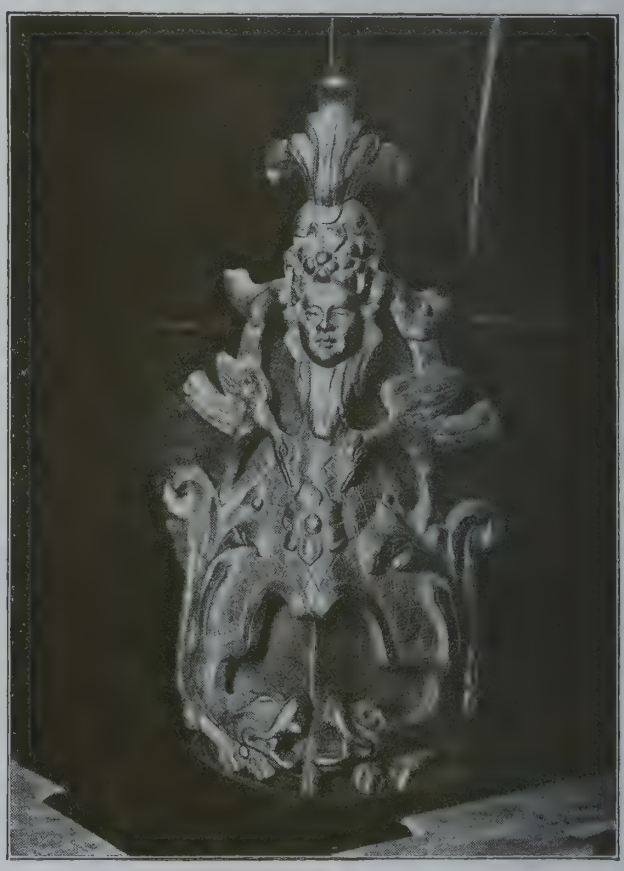
Fig. 276. — Maniglia di porta interna nella Chiesa di S. Maria della Morte a Roma. Architettura di Ferdinando Fuga.

Fig. 277. — Maniglia di porta nel monum. a Innocenzo XII (Pignatelli, 1691-1700) in S. Pietro Vaticano. Architettura di Ferdinando Fuga e sculture di Filippo Valle.

(Fot. Sansaini, Roma).

Fig. 278. — Maniglia di porta nel monumento a Benedetto XIV (Lambertini, 1740-1758) in S. Pietro Vaticano.
Opera ideata e in gran parte eseguita da Pietro Bracci fra il 1759 e il 1769.
(Fot. Sansaini, Roma).

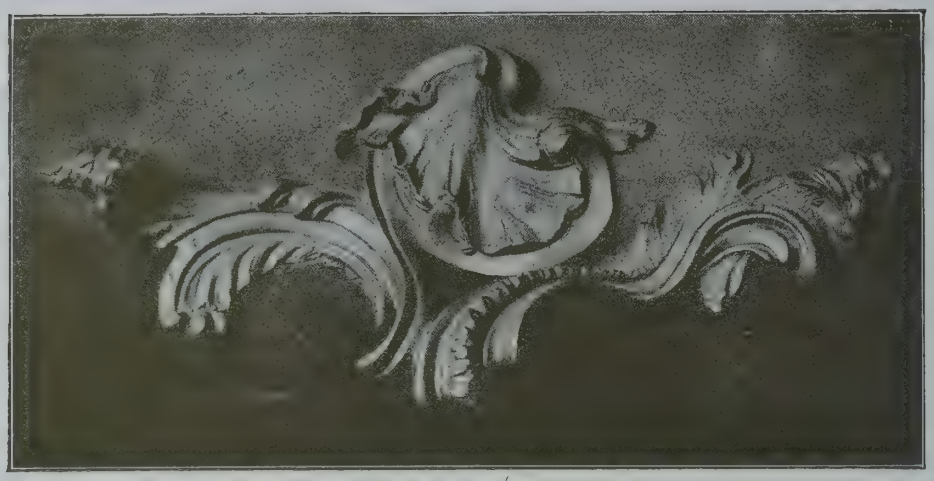
Fig. 279. — Cassettone stile Luigi XV, nel Museo Artistico Municipale di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).



Figg. 280, 281, 282, 283. — **Motivi bronzei del cassettone a Fig. 279.**

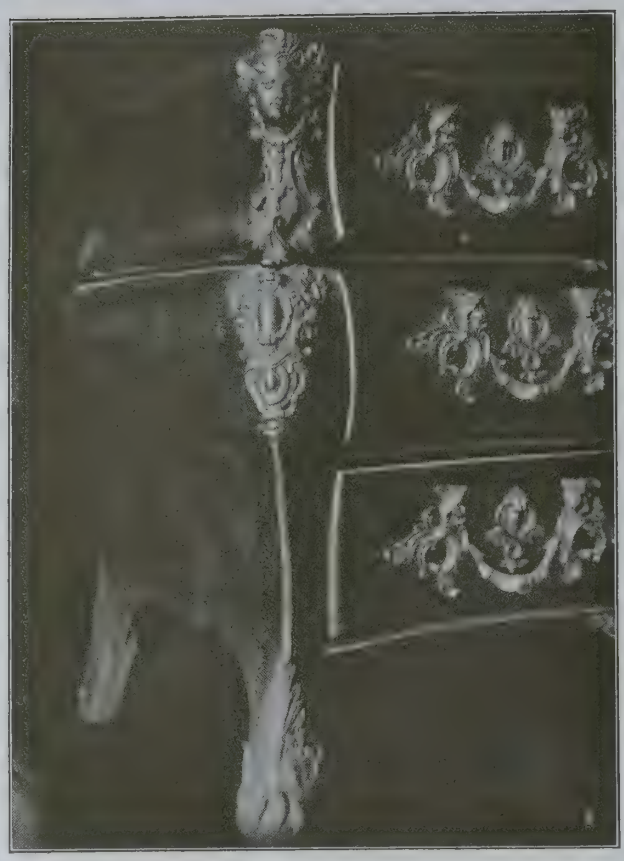
(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 284. — Cassettone all'inizio dello stile Luigi XV, nel Museo Artistico Municipale di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).



Figg. 285, 286, 287. — Varî motivi bronzei del cassettone stile Luigi XV (v. Fig. 284).
(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 288. — Cassettone stile Luigi XV, nel Museo Artistico Municipale di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).



Figg. 289, 290, 291. — **Motivi bronzei del cassettone a Fig. 288.**
(Fot. Paoletti, Milano).

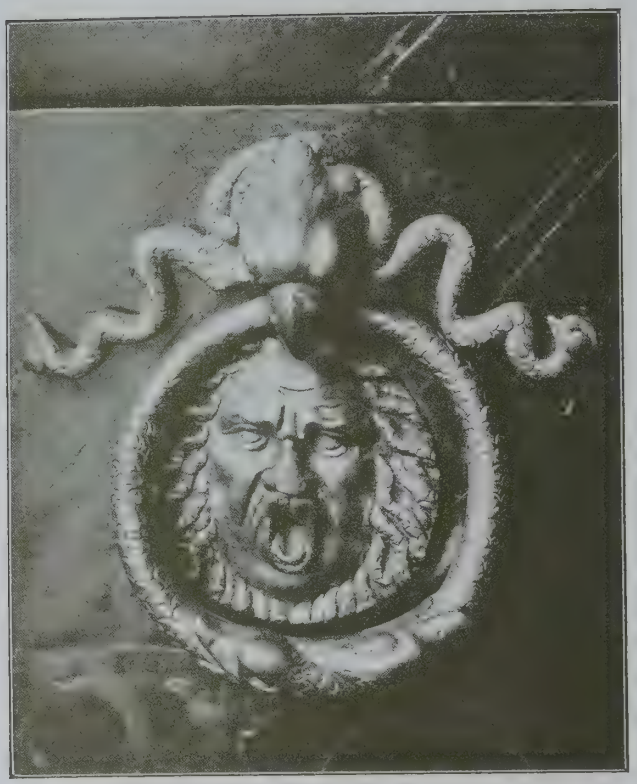
Figg. 292, 293, 294. — Cassettone stile Luigi XV e motivi bronzei angolari.
Museo Artistico Municipale di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).

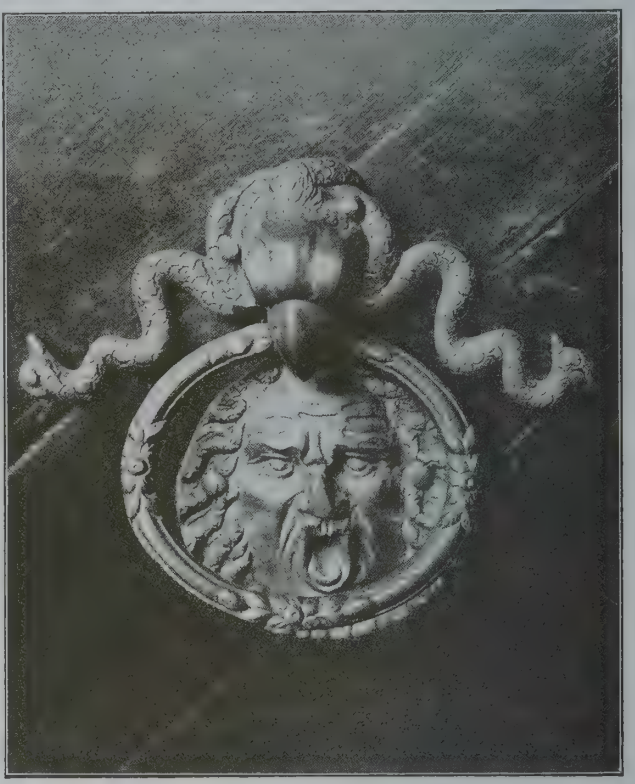
Figg. 295 e 296. — Motivi bronzei del cassettone a Fig. 292.
(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 207. — Cassettone stile Luigi XV (di gusto francese), nel Palazzo Reale di Genova.
(Fot. Alinari).

Fig. 298. — Cassettone stile Luigi XV (sul finire). – Milano, Museo Artistico Municipale.
(Fot. Paoletti, Milano).

Figg. 299, 300, 301, 302. — Motivi bronzei del cassettone a Fig. 298.
(Fot. Paoletti, Milano).





Figg. 303, 304, 305. — Motivi bronzei del cassettone a Fig. 298.
(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 306. — Maniglia e bocchette da chiave, stile Luigi XV.
Museo Civico di Torino.

Fig. 307. — Maniglia di cassettone (lavoro del valsesiano P. Piffetti).
Museo Civico di Torino.

(Fot. Canonica, Torino).

Fig. 308. — Stipo in ebano, pietre dure, cristalli di rocca e bronzi dorati.
Genova, Museo di Palazzo Bianco.

Fig. 309. — Stipo in mogano, smalti e bronzi dorati (stile Luigi XVI).
Genova, Museo di Palazzo Bianco.

(Fot. Manzini, Genova).

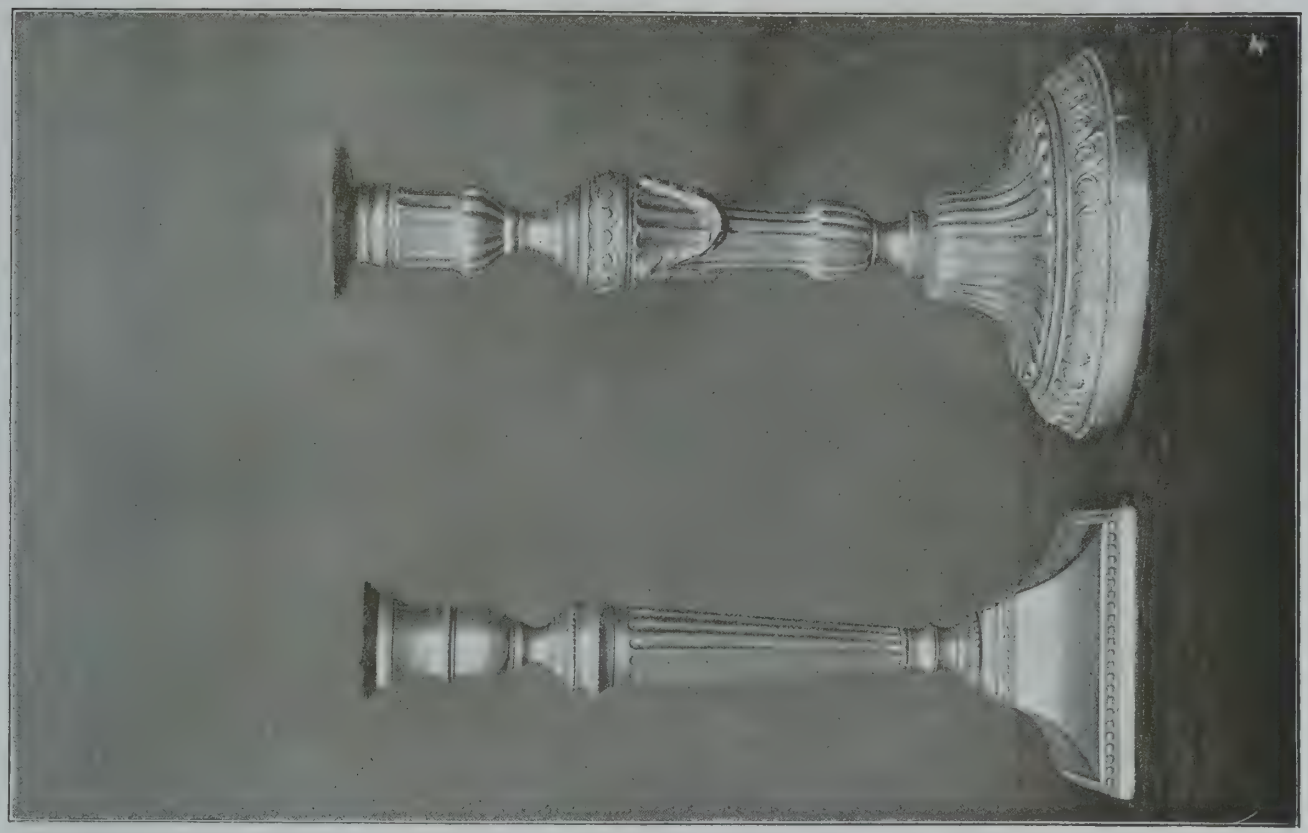
Fig. 310. — Tavolino in bronzo (stile Luigi XVI). – Genova, Museo di Palazzo Bianco.
(Fot. Manzini, Genova).

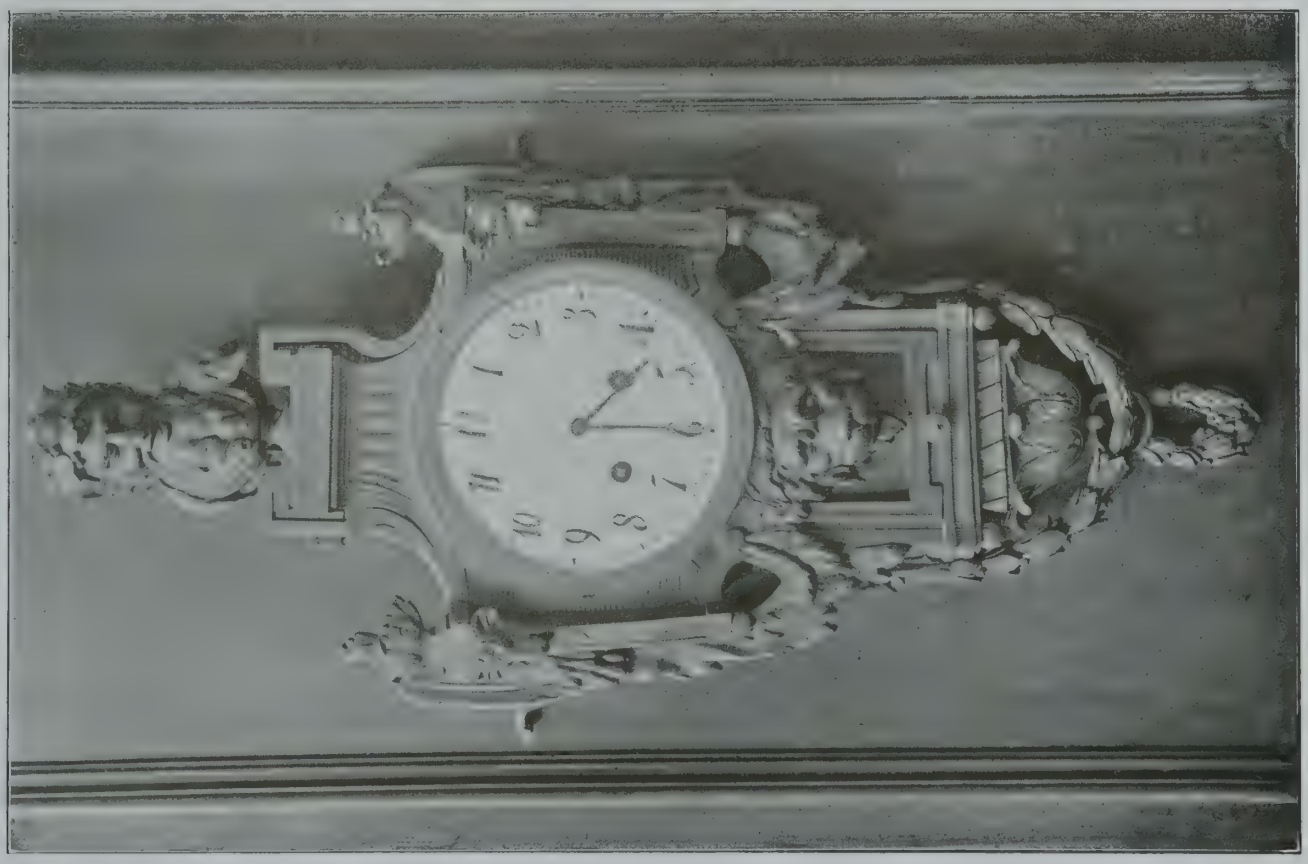
Fig. 311. — Pendola a muro (le forme preannunziano lo stile Luigi XVI).
Milano, Museo Artistico Municipale.
(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 312. — Bronzi ornanti un cassettone (stile Luigi XVI). – Torino, Museo Civico.
(Fot. Canonica, Torino).

Fig. 313. — Alare stile Luigi XVI.
Milano, Museo Artistico Municipale.
(Fot. Pacletti, Milano).

Fig. 314. — Alare stile Luigi XVI.
Torino, Museo Civico.
(Fot. Canonica, Torino).



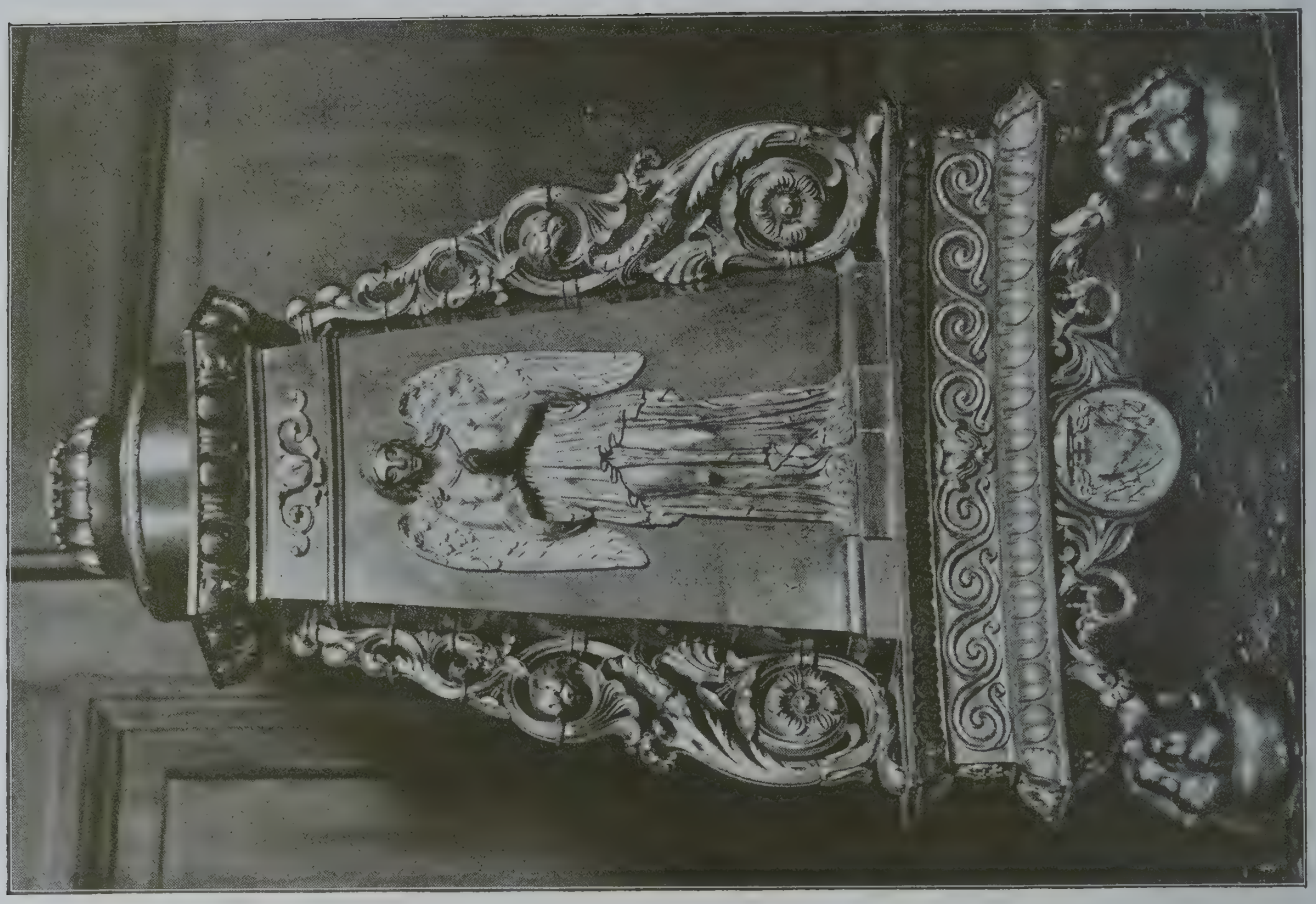


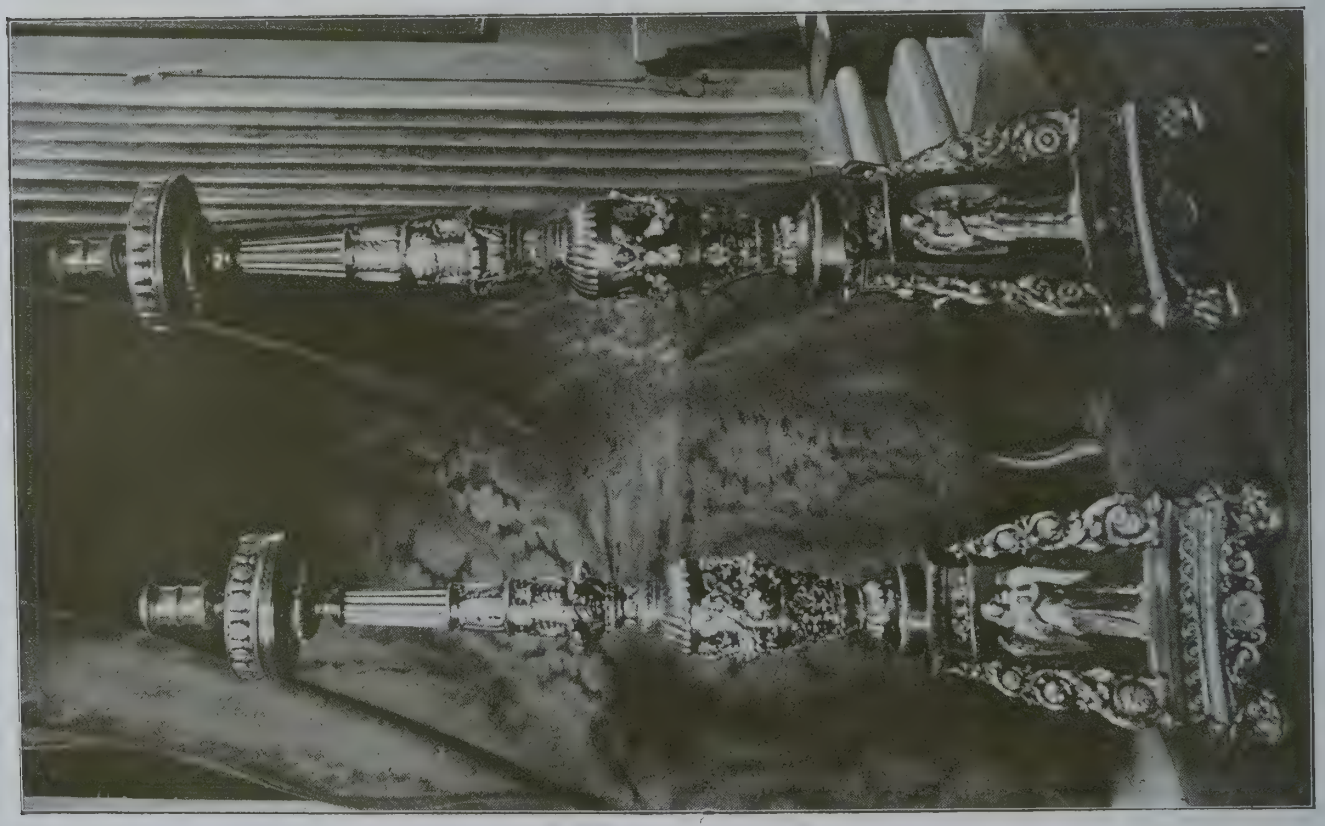
Figg. 315 e 316. — **Pendola a muro e candelieri (stile Luigi XVI). – Milano, Museo Sforzesco.**
(Fot. Paoletti, Milano).

PARTE QUINTA

BRONZI NEOCLASSICI E MODERNI

Fig. 317. — Porticina in bronzo, dietro l'Altare del Duomo di Novara (opera del Bellezza).
(Fot. Cocchinetti, Novara).





Figg. 318 e 319. — Candelieri e base di croce nel Duomo di Novara.
(Fot. Cocchinetti, Novara).

Fig. 320. — Candelieri e croce nella Basilica di S. Gaudenzio a Novara.
(Fot. Cocchinetti, Novara).

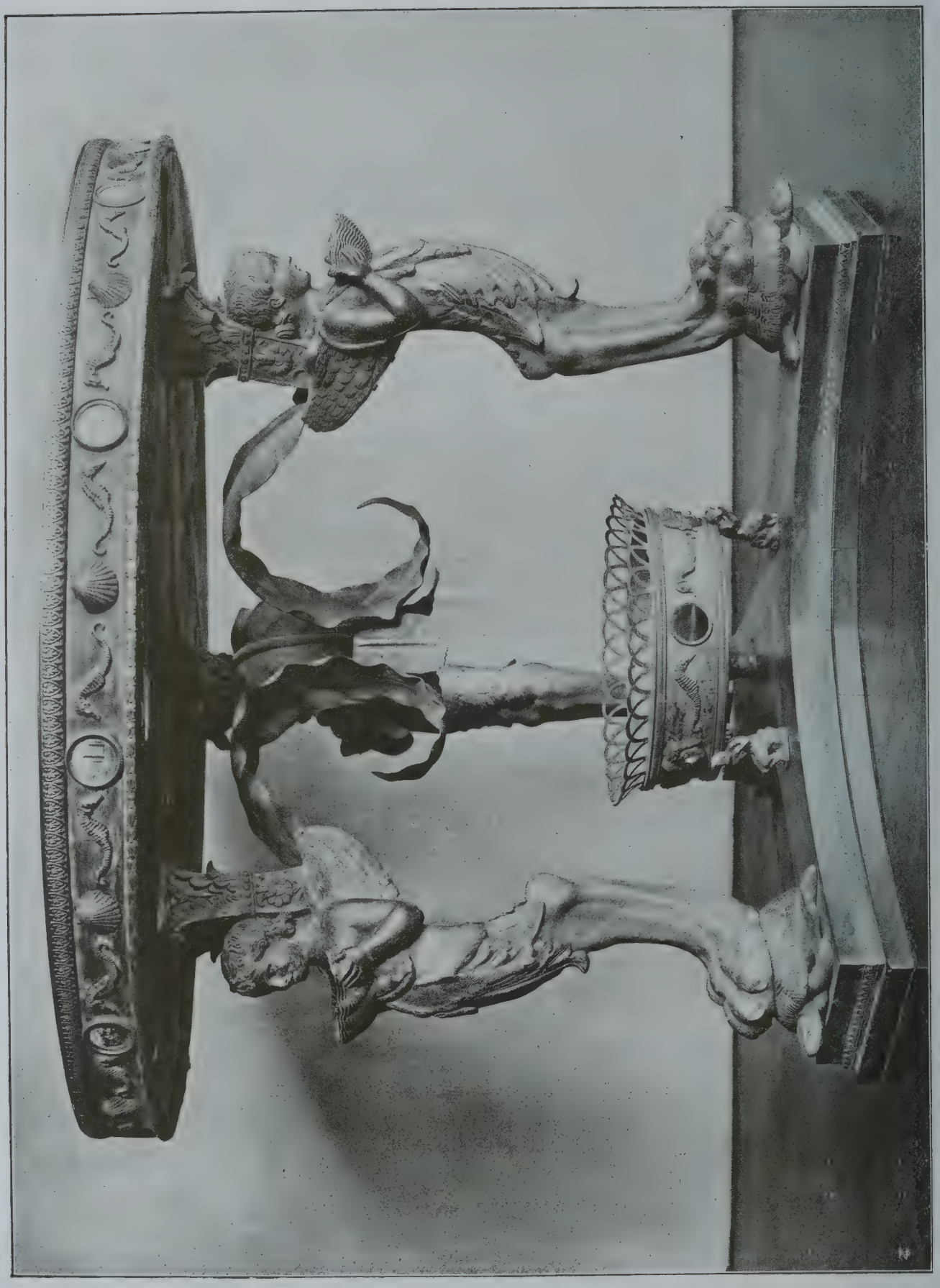
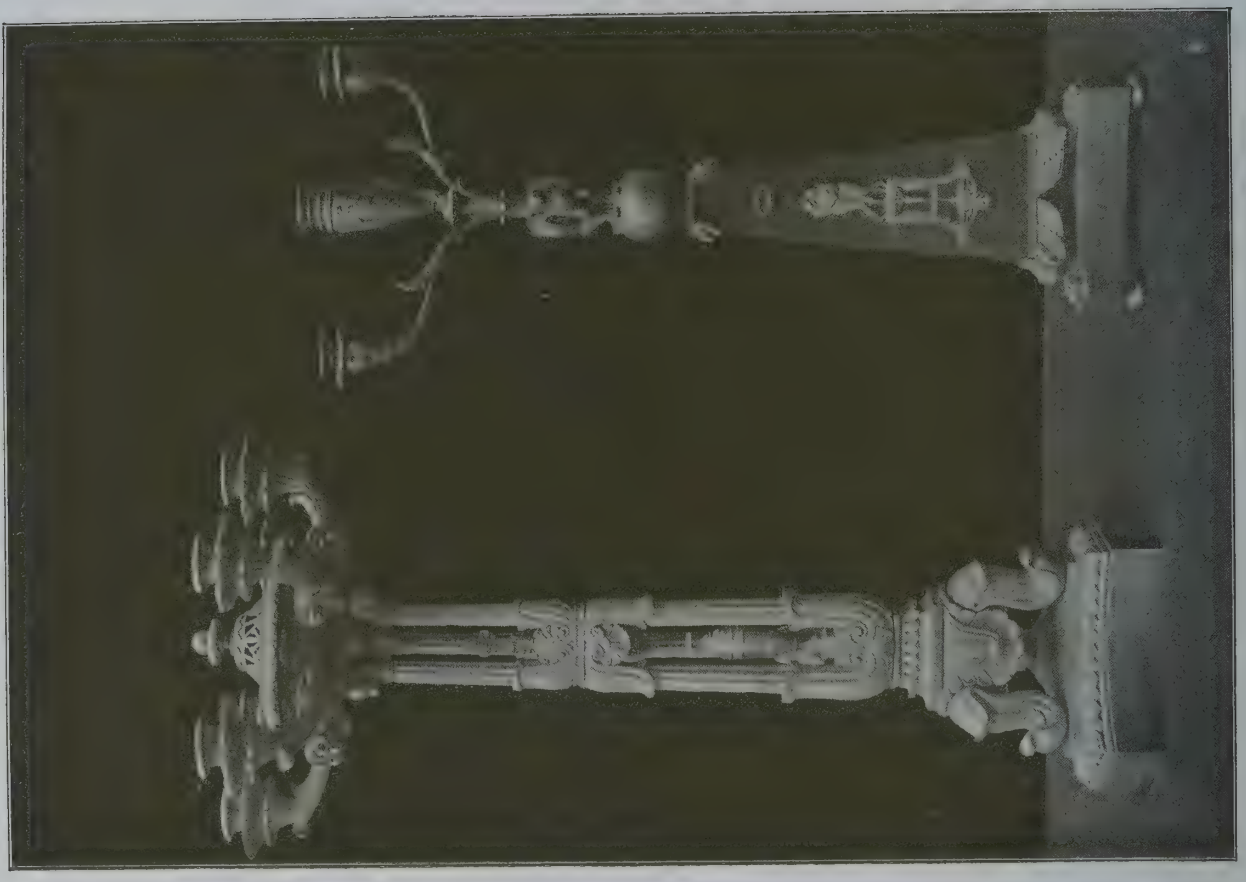


Fig. 321. — Tavola-giardiniera nel Reale Palazzo di Napoli.
(Fot. Alinari).

Fig. 322. — Tripode nel Palazzo Pitti, Firenze.

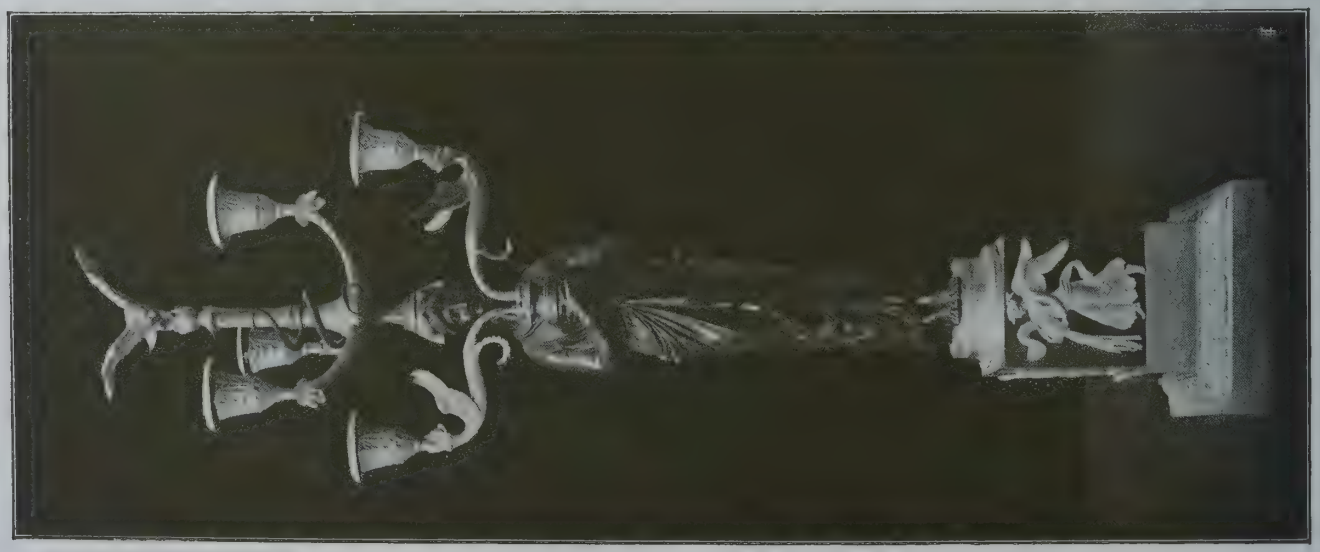
Fig. 323. — Candelabri nella Villa Reale della Petraia (Firenze).

(Fot. Alinari).



Figg. 324 e 325. — Candelabri e vaso da profumo nel Palazzo Reale di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).

Figg. 326, 327, 328. — Candelabri e soprammobili nel Palazzo Reale di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).



Figg. 329, 330, 331. — Candelabri e bruciaprofumi nel Reale Palazzo di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 332. — Candelabri nella Villa Reale di Poggio a Caiano (Firenze).

Fig. 333. — Candelabri nel Palazzo Pitti, Firenze.
(Fot. Alinari).

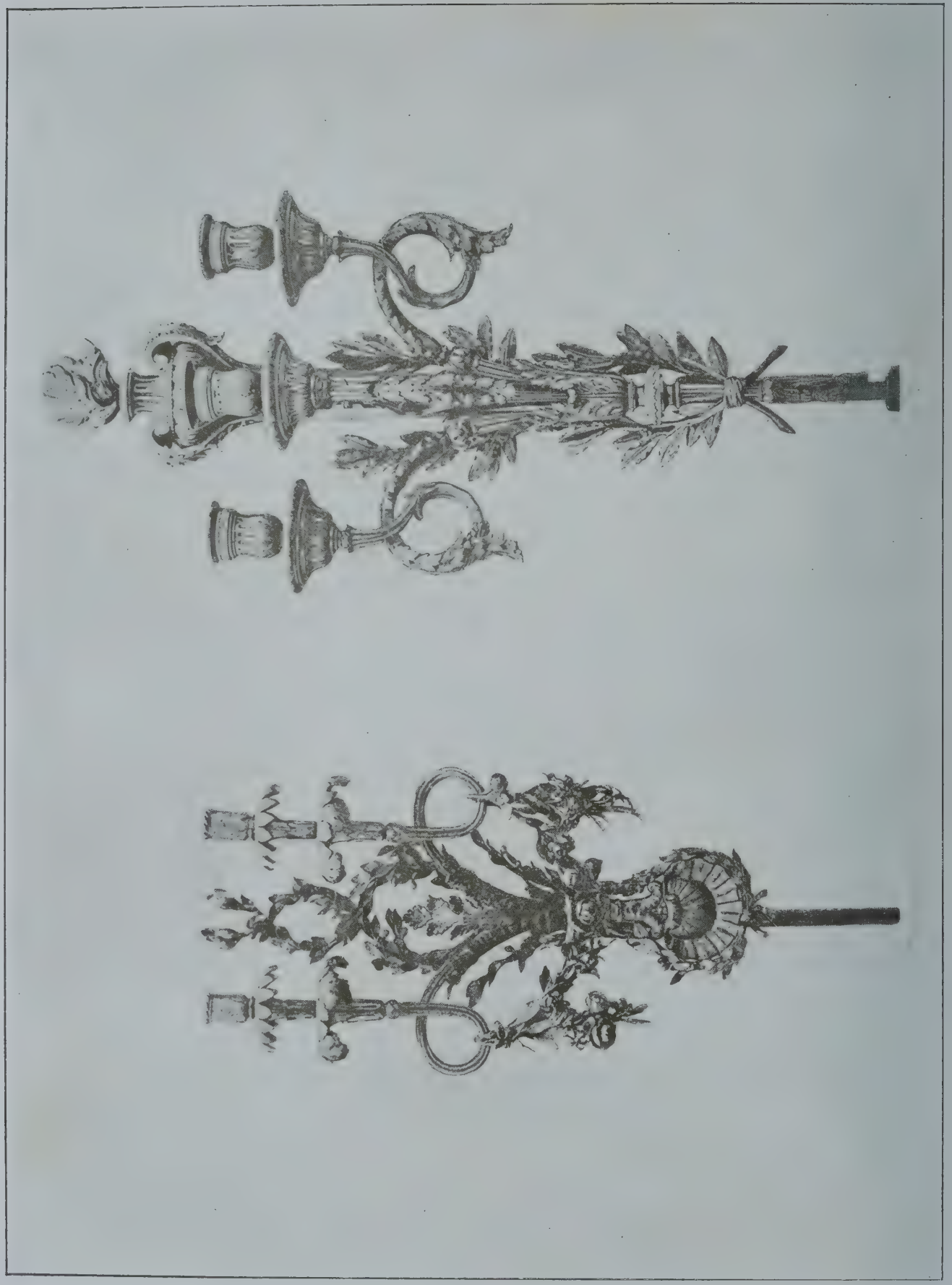


Fig. 334. — Candelabri a muro (appliques) in bronzo dorato (stile Primo Impero).
Fot. I. I. Arti Grafiche, Bergamo).

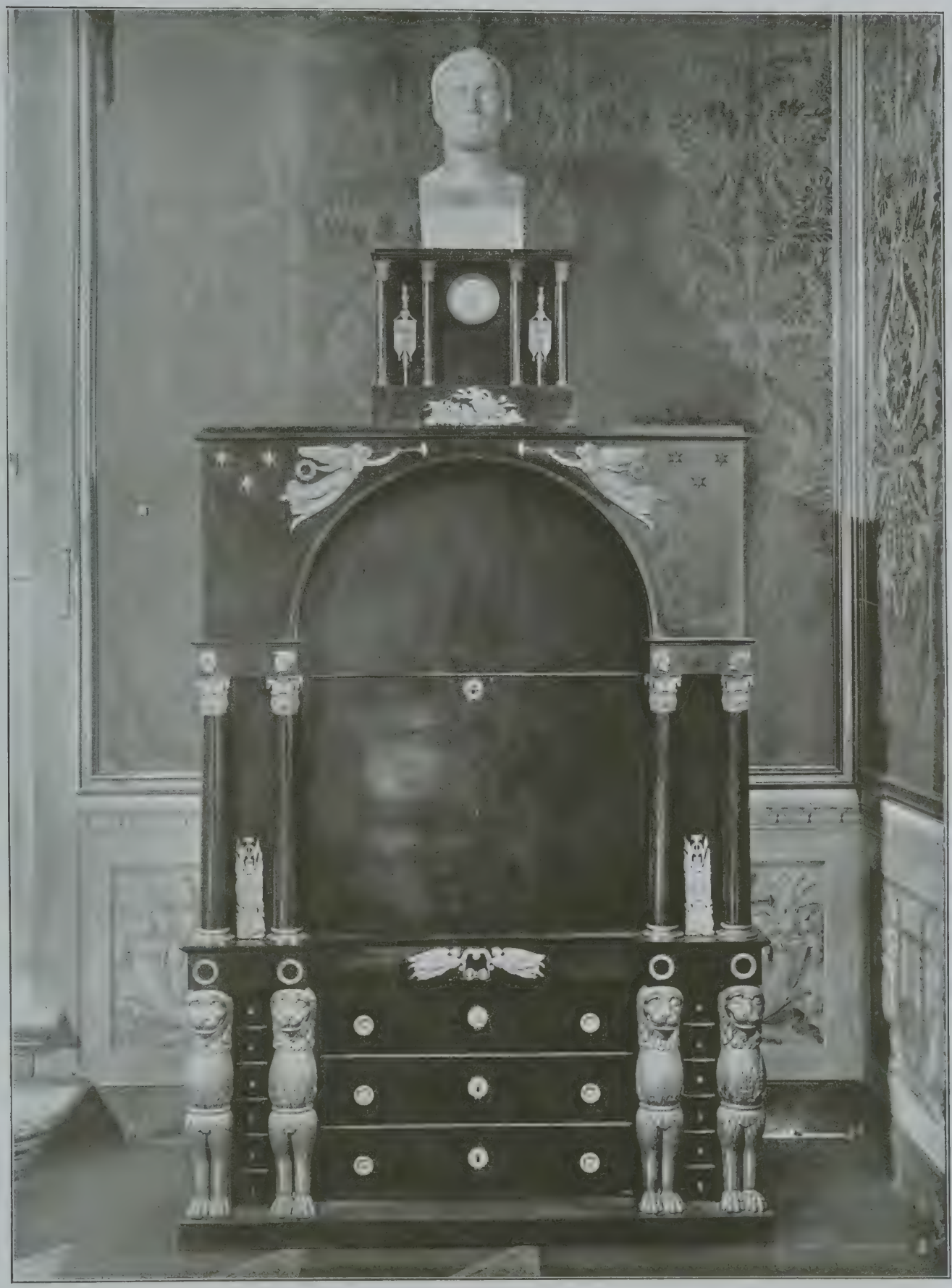


Fig. 335. — Stipo in legno e bronzi, nel Palazzo Pitti, Firenze.
(Fot. Alinari).

Fig. 336. — Lampada nella Villa Reale della Petraia (Firenze).

Fig. 337. — Pendole e vasi nella Villa Reale di Poggio a Cajano (Firenze).
(Fot. Alinari).

Fig. 338. — Pendola e candelabri nel Palazzo Pitti, Firenze.

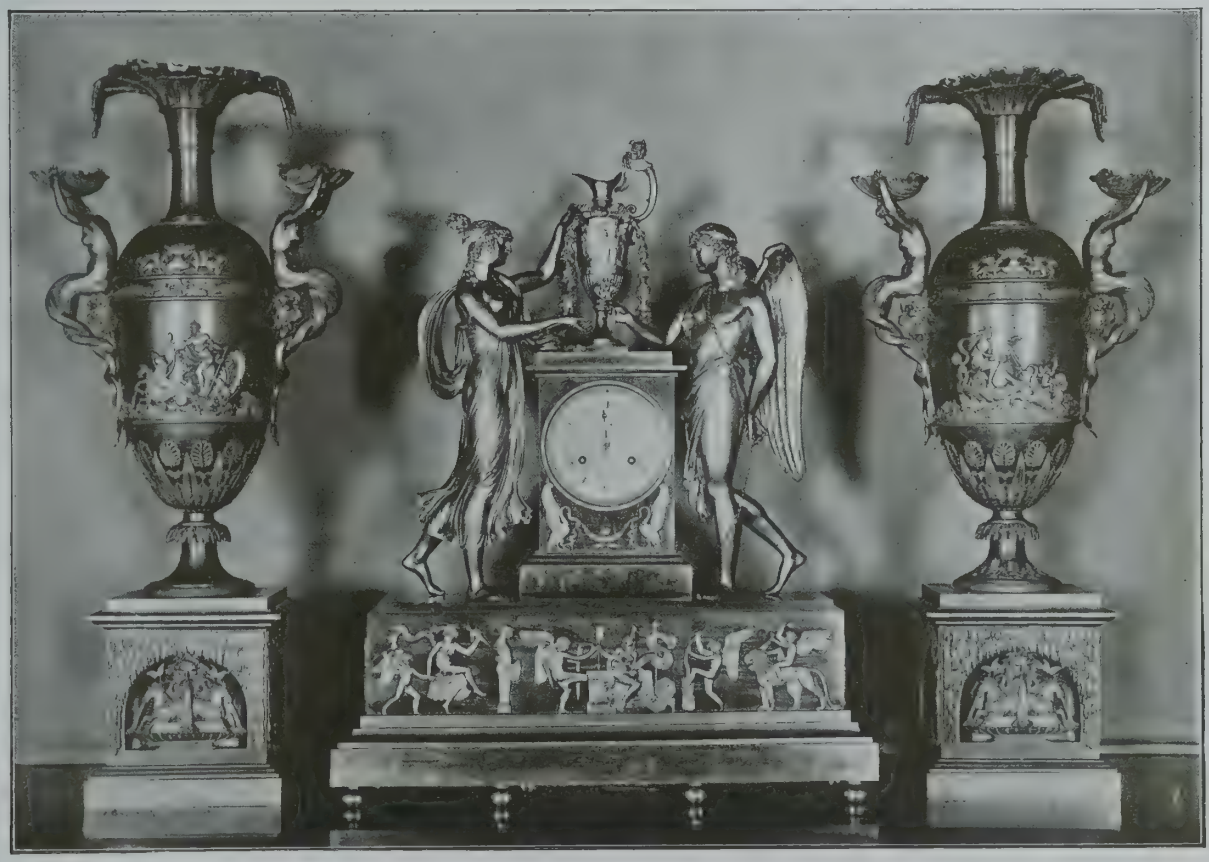


Fig. 339. — Pendola e vasi nel Palazzo Pitti, Firenze.
(Fot. Alinari).

Figg. 340 e 341. — Pendole in bronzo dorato nel Reale Palazzo di Milano.
(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 342. — Porta principale in bronzo nella Basilica del Santo a Padova (1895).
Disegno di Camillo Boito, modellazione di Guglielmo Michieli.
(Fot. Alinari).

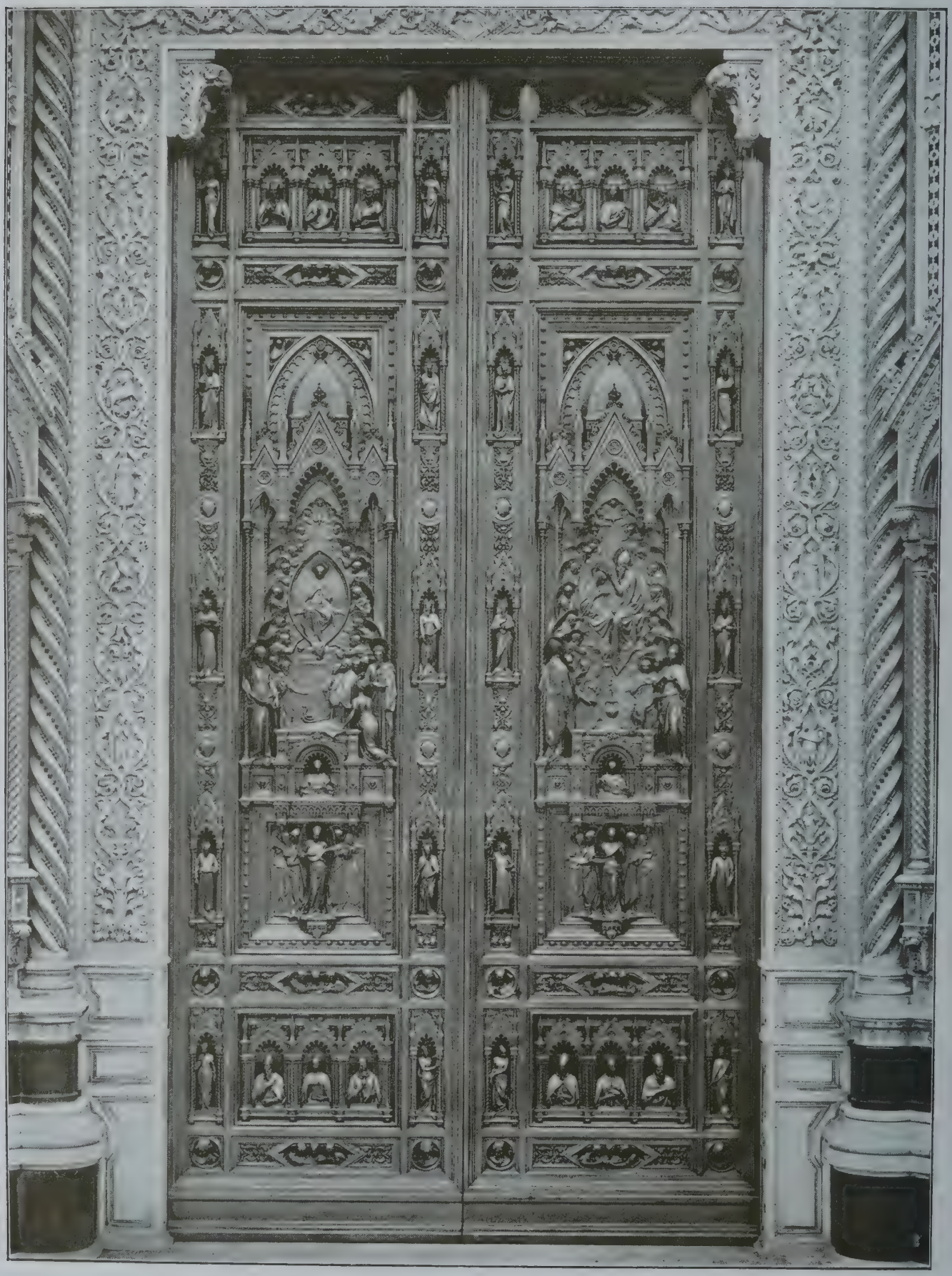
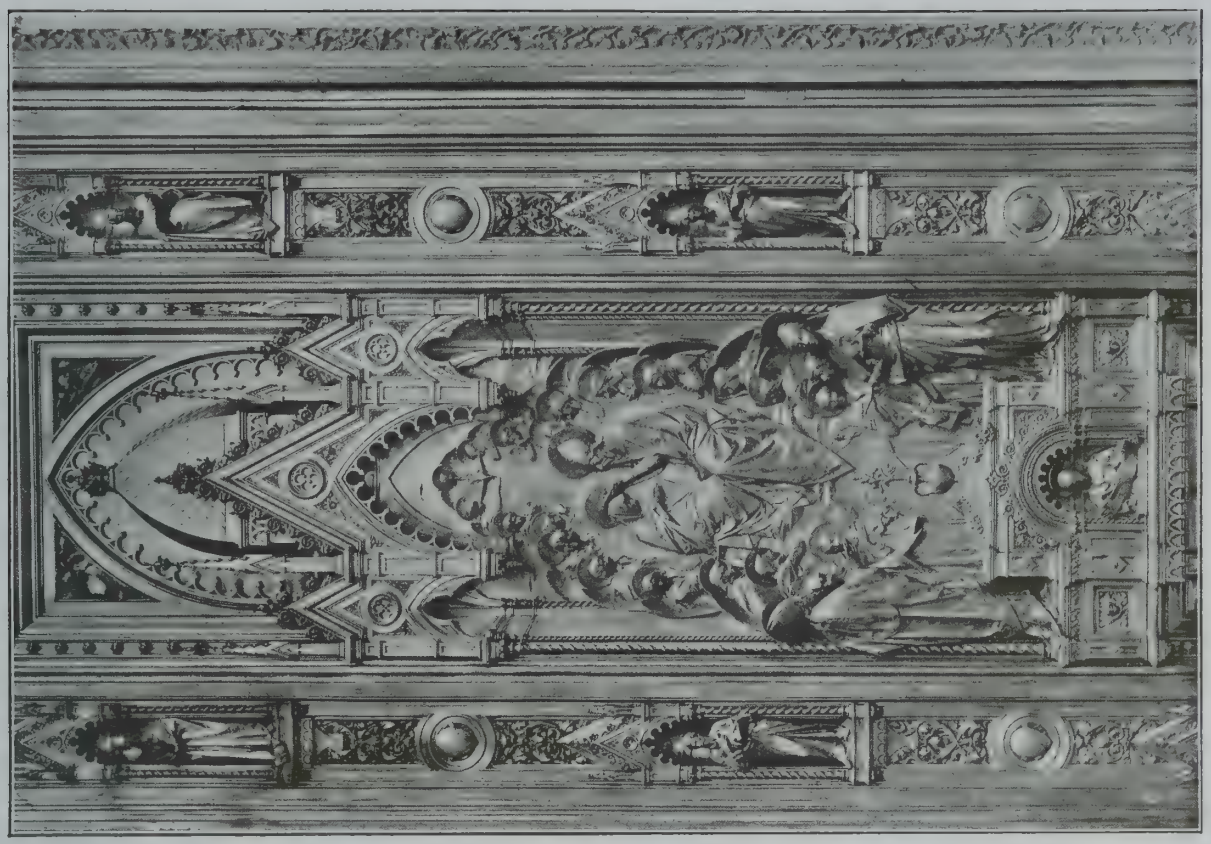


Fig. 343. — Porta maggiore del Duomo di Firenze. (Augusto Passaglia).
(Fot. Alinari).



Figg. 344 e 345. — Particolari della porta maggiore del Duomo di Firenze (v. Fig. 343).
(Fot. Alinari).

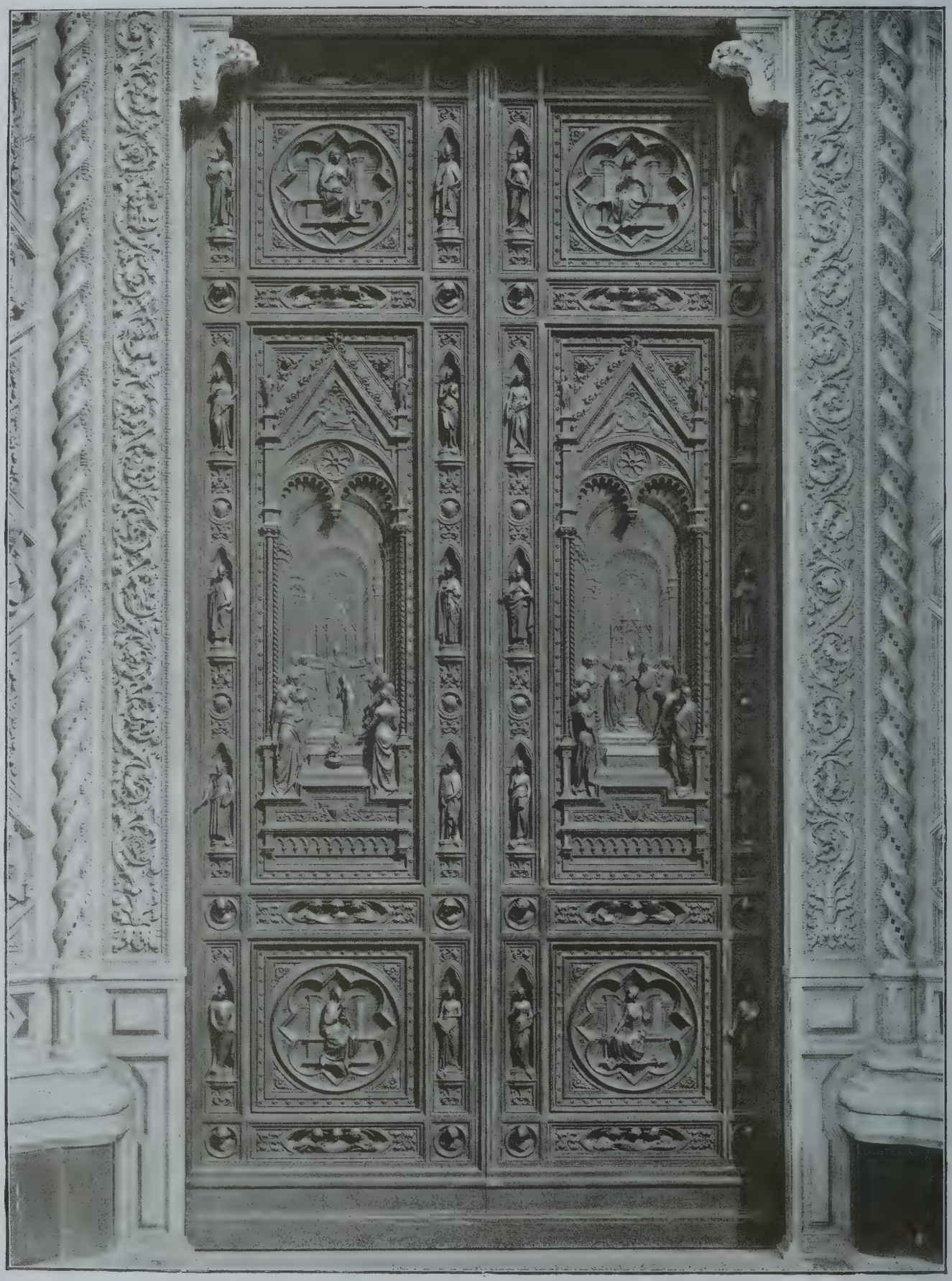


Fig. 346. — Porta minore sinistra del Duomo di Firenze. (Augusto Passaglia).
(Fot. Alinari).

Fig. 347. — Porta minore destra del Duomo di Firenze. (Giuseppe Cassioli).
(Fot. Alinari).

Fig. 348. — Porta maggiore del Duomo di Milano.
Disegno e modello di Lodovico Pogliaghi; fusione dei F.lli Barigozzi.
(Fot. Alinari).

Fig. 349. — Porta maggiore del Duomo di Milano: parte centrale dell'anta destra (v. Fig. 348).
(Fot. Alinari).

Fig. 350. — Porta maggiore del Duomo di Milano: parte inferiore dell'anta destra (v. Fig. 348).
(Fot. Alinari).

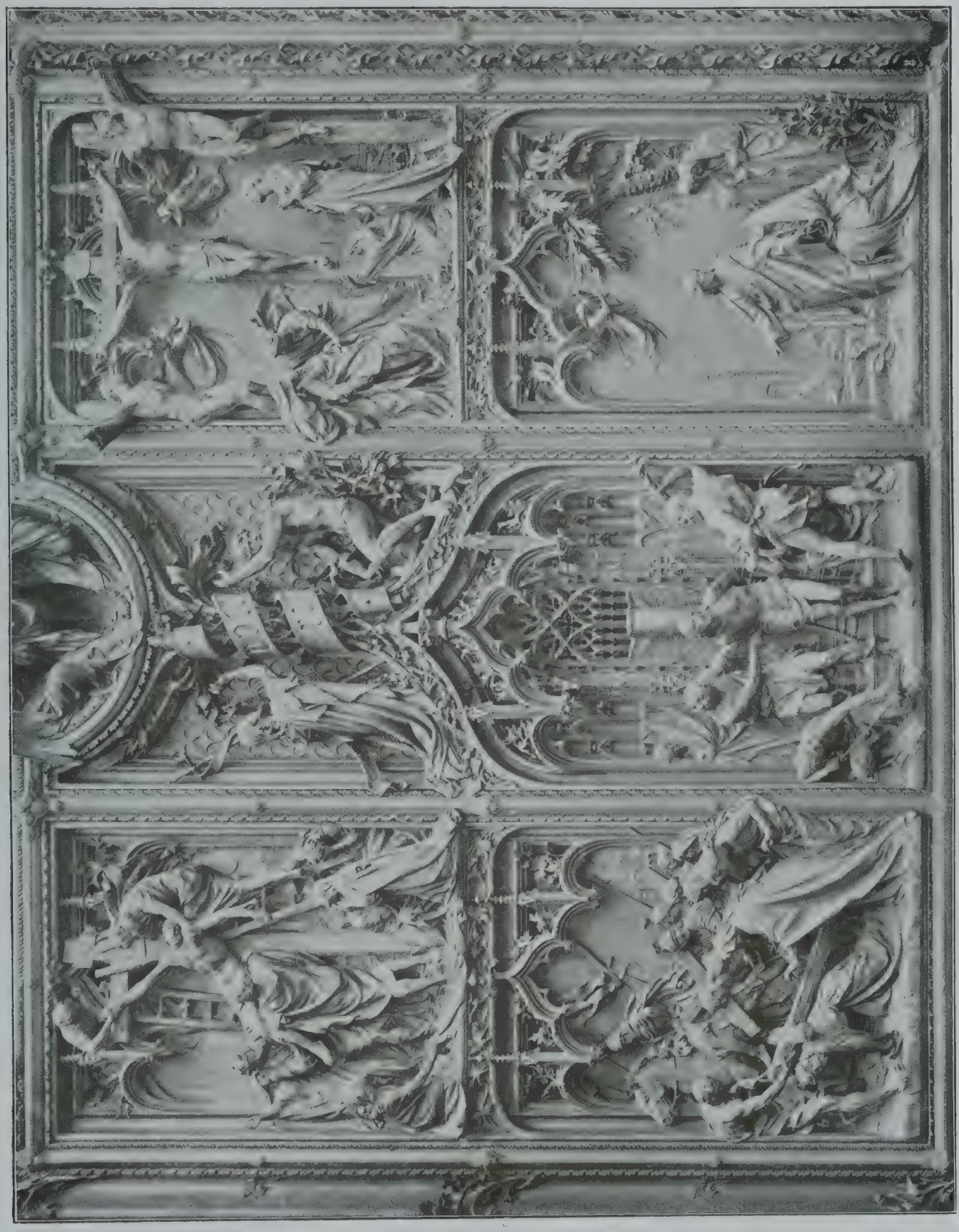
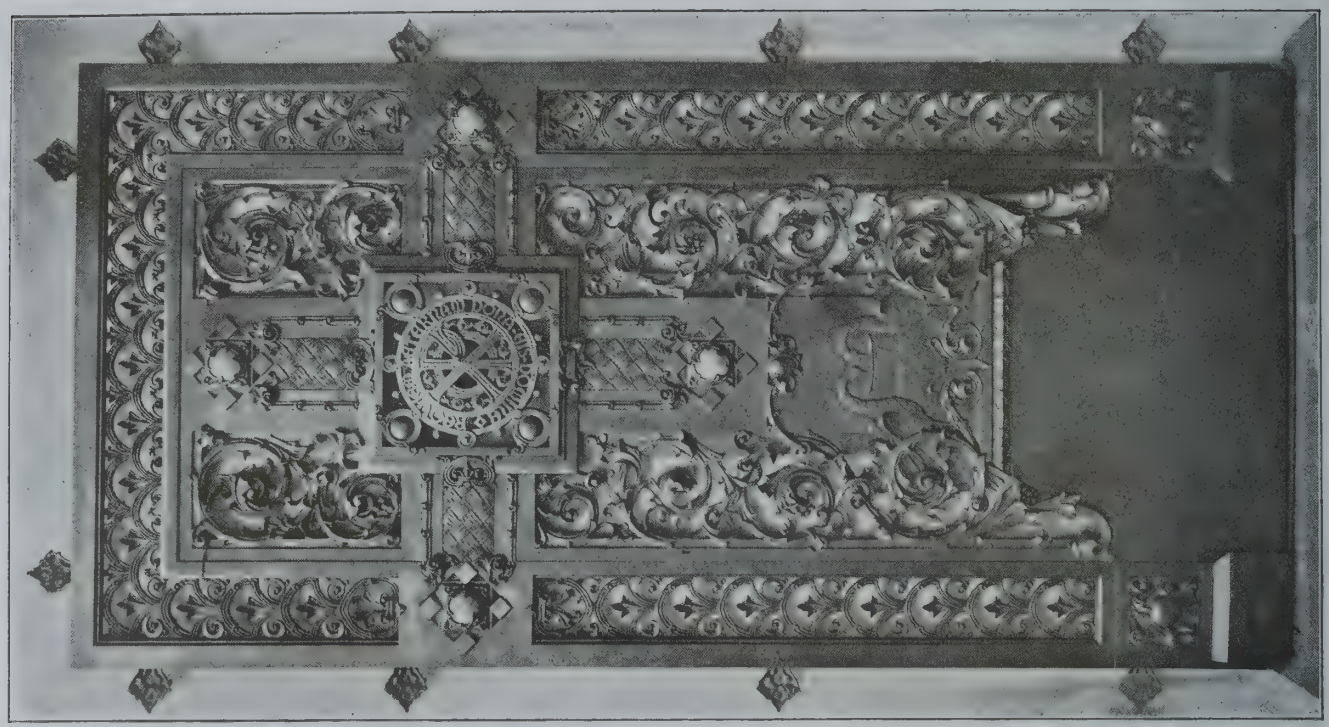


Fig. 351. — Porta maggiore del Duomo di Milano: parte inferiore dell'anta sinistra (v. Fig. 348).
(Fot. Alinari).



Figg. 352 e 353. — Porticciuole di edicole funerarie. — Disegni dell'arch. Gaetano Moretti; modelli e fusione di Giovanni Lomazzi.
(Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).

Fig. 354. — Monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano.
Particolare dello stemma bronzeo.
(Pier Enrico Astorri).

Fig. 355. — Monumento a Pio X in S. Pietro
al Vaticano: assieme della porta bronzea.
(Pier Enrico Astorri).

(Fot. Sansaini, Roma).

Fig. 356. — Monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano.
Particolare dell'anta sinistra della porta bronzea (v. Fig. 355).
(Fot. Sansaini, Roma).

Fig. 357. — Monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano.
Particolare dell'anta destra della porta bronzea (v. Fig. 355).
(Fot. Sansaini, Roma).

Figg. 358 e 359. — Porta bronzea della Cappella Espiatoria di Monza e colonna portalampada attorno alla Cappella stessa. Disegni dell'architetto Cirilli; modelli e fusioni di Giovanni Lomazzi.

(Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).

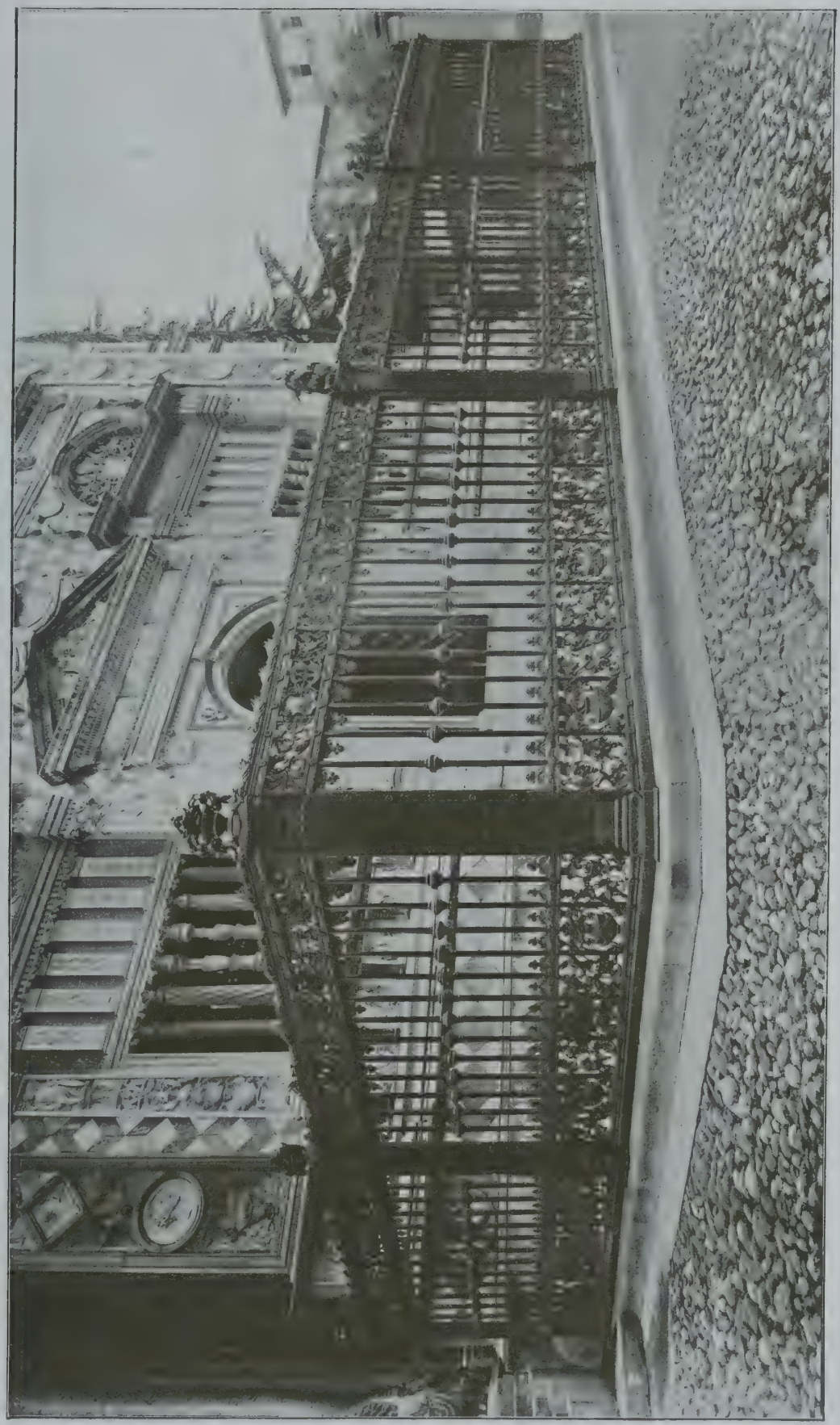
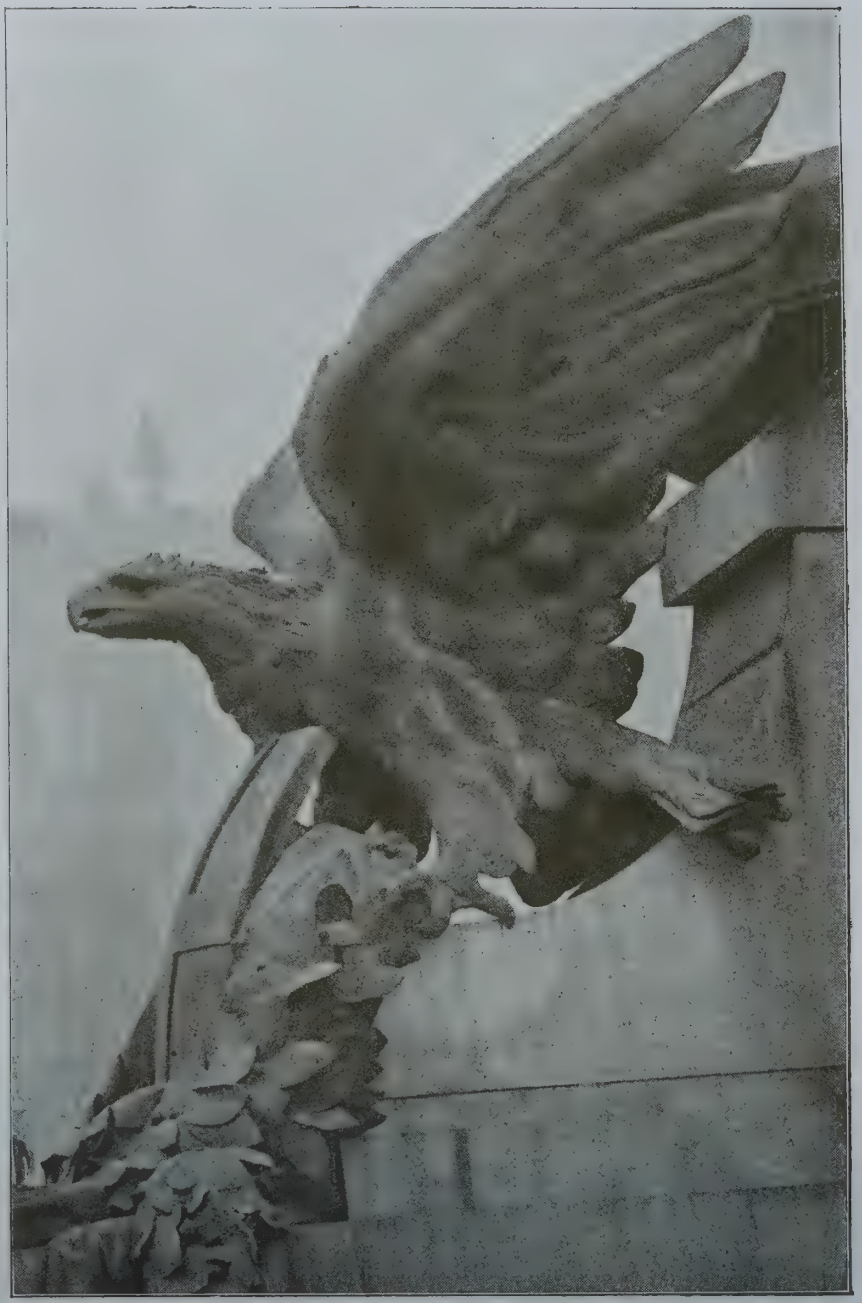


Fig. 360. — Cancellata bronzea innanzi alla Cappella Colleoni a Bergamo.
Disegni degli architetti Muzio e Moretti. – Modelli e fusione di Giovanni Lomazzi (1912-13).
(Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).

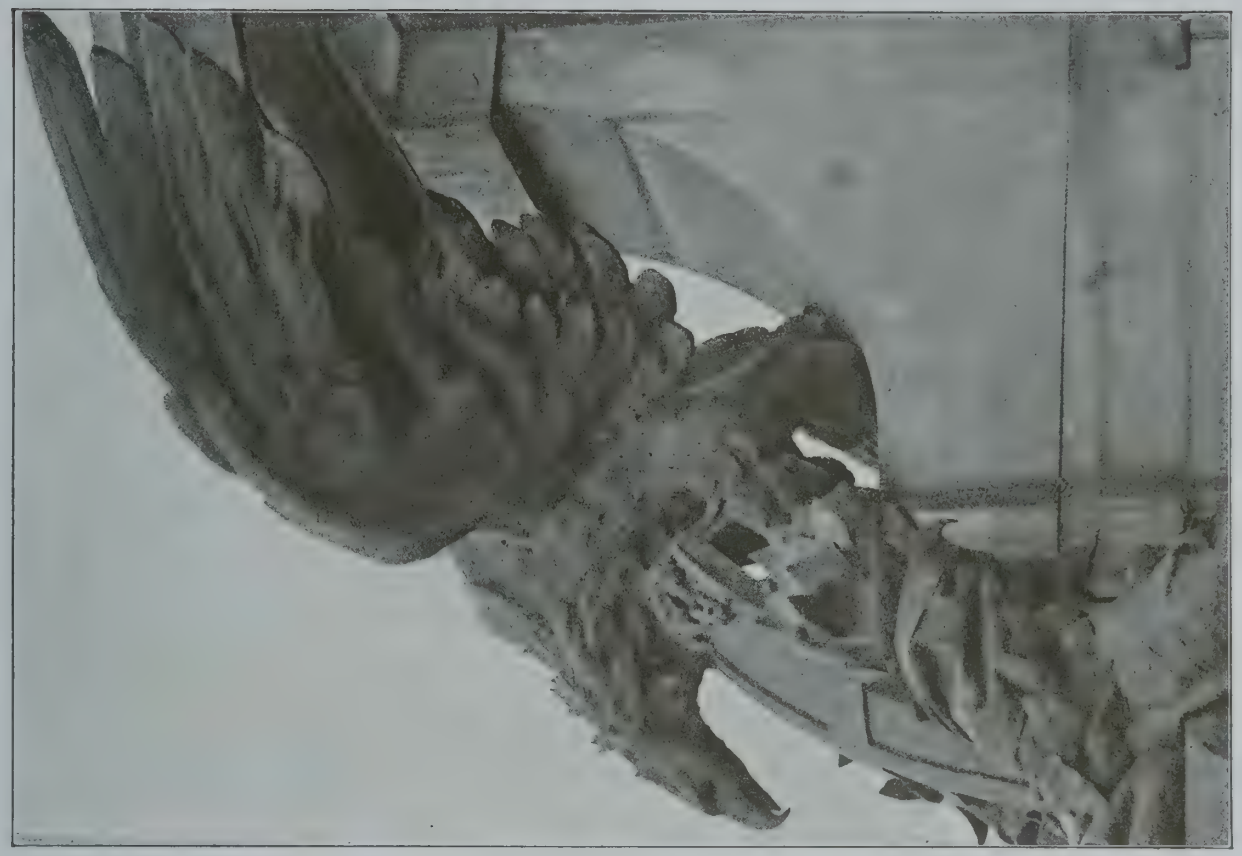
Fig. 361. — Particolare della cancellata innanzi alla Cappella Colleoni a Bergamo (v. Fig. 360).
(Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).

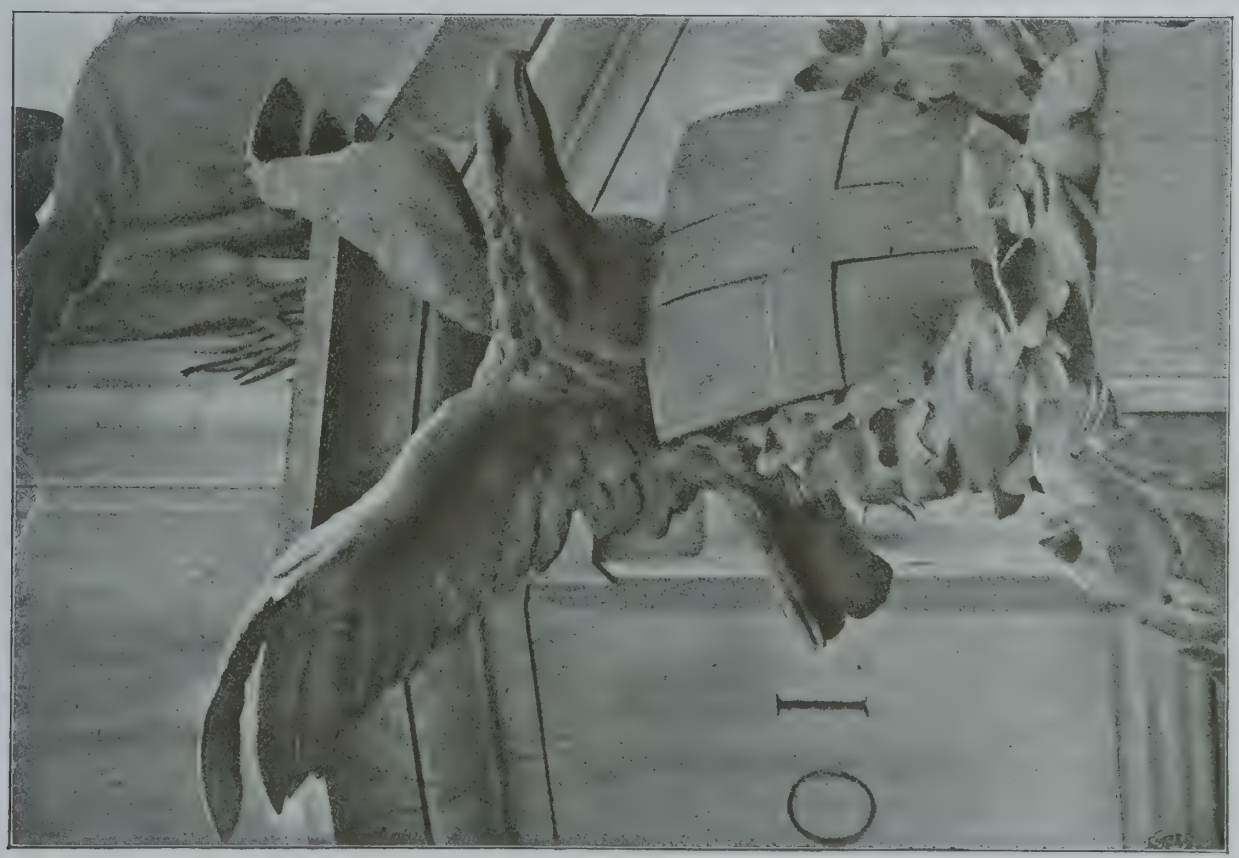
Fig. 362. — Particolare della cancellata innanzi alla Cappella Colleoni a Bergamo (v. Fig. 360).
Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).



Figg. 363 e 364. — Monumento a Vittorio Emanuele II in Torino: aquile decoranti gli angoli della base. (Pietro Costa).

(Fot. Gatti, Torino).





Figg. 365 e 366. — Monumento a Vittorio Emanuele II in Torino: aquile decoranti gli angoli della base. (Pietro Costa).
(Fot. Gatti, Torino).

Figg. 367 e 368. — Campana di bronzo, omaggio dei Comuni d'Italia alla Tomba di Dante in Ravenna (1921).
Modello di Duilio Gambellotti; fusione di Eugenio Lucenti.

(Dalla *Rassegna d'Arte*, Anno 1921, Fasc. 11).

Fig. 369. — La grande Campana (oltre 108 quintali di peso), fusa col bronzo di varie Nazioni, posta sul torrione Malipiero del Castello di Rovereto, perchè ogni sera, dopo le avemmarie delle valli, rechi il saluto di pace a tutti i Morti della guerra mondiale.
Disegni e modelli di Stefano Zuech; fusione della Ditta Colbacchini di Trento (1924).
(Fot. Sergio Perdomi, Trento).

Fig. 370. — Targa apposta al monumento di Alessandro Volta in Como (1899). Disegno dell'arch. Luca Beltrami; modello e fusione di Giovanni Lomazzi.
(Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).

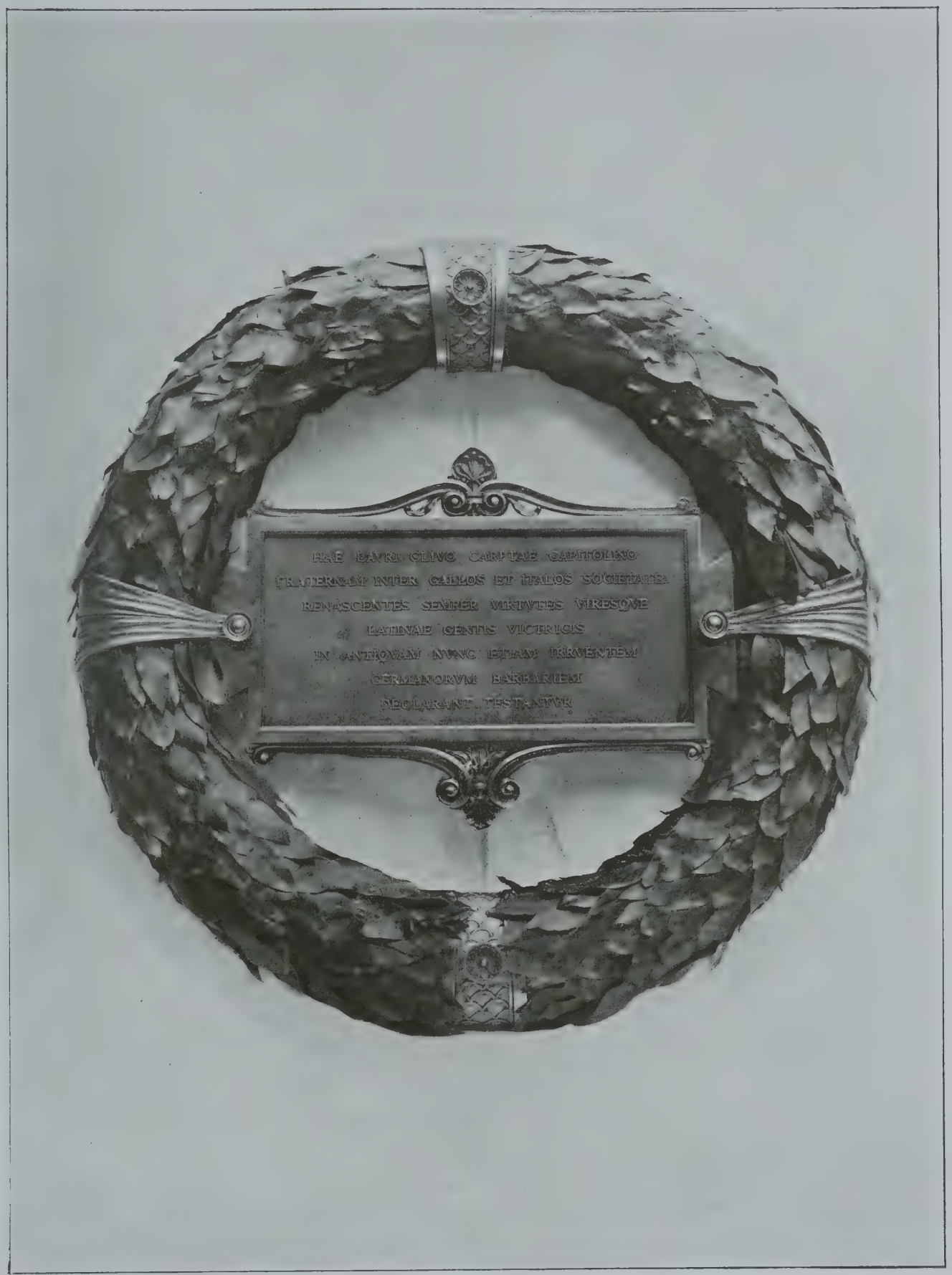


Fig. 371. — Targa della fratellanza franco-italiana, omaggio dell'Italia alla città di Parigi. Disegno dell'arch. Cesare Nava; modello e fusione di Giovanni Lomazzi.

(Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).

Fig. 372. — Lampada votiva dalla Associazione Madri e Vedove dei Caduti (Sez. Torinese) posta, nel Camposanto di Torino, innanzi alla Croce che ricorda i Morti per la Patria. Disegno e modello dello scultore Giorgio Ceragioli (1924).

(Fot. Massaglia, Torino).

Fig. 373. — Particolare della lampada votiva posta, nel Camposanto di Torino, innanzi alla Croce che ricorda i Morti per la Patria (v. Fig. 372).
(Fot. Massaglia, Torino).

Fig. 374. — Tabernacolo in bronzo, oro e pietre dure, nella Basilica di S. Vittore in Varese. Opera di Lodovico Pogliaghi.
(Fot. Paoletti, Milano).

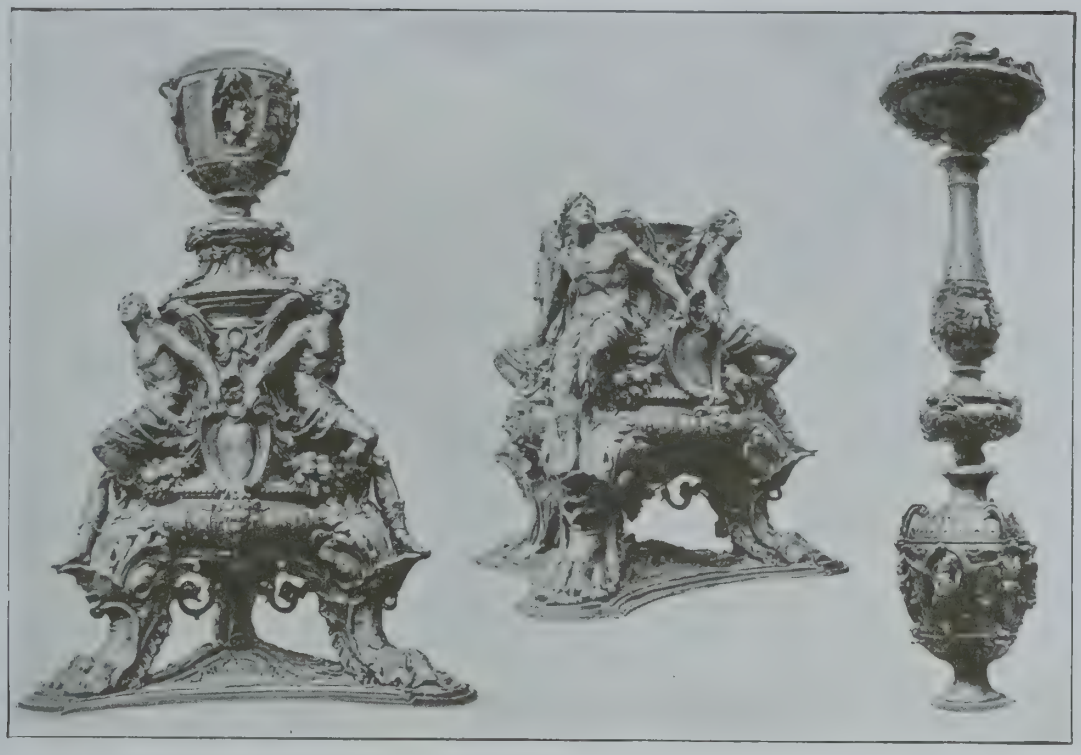
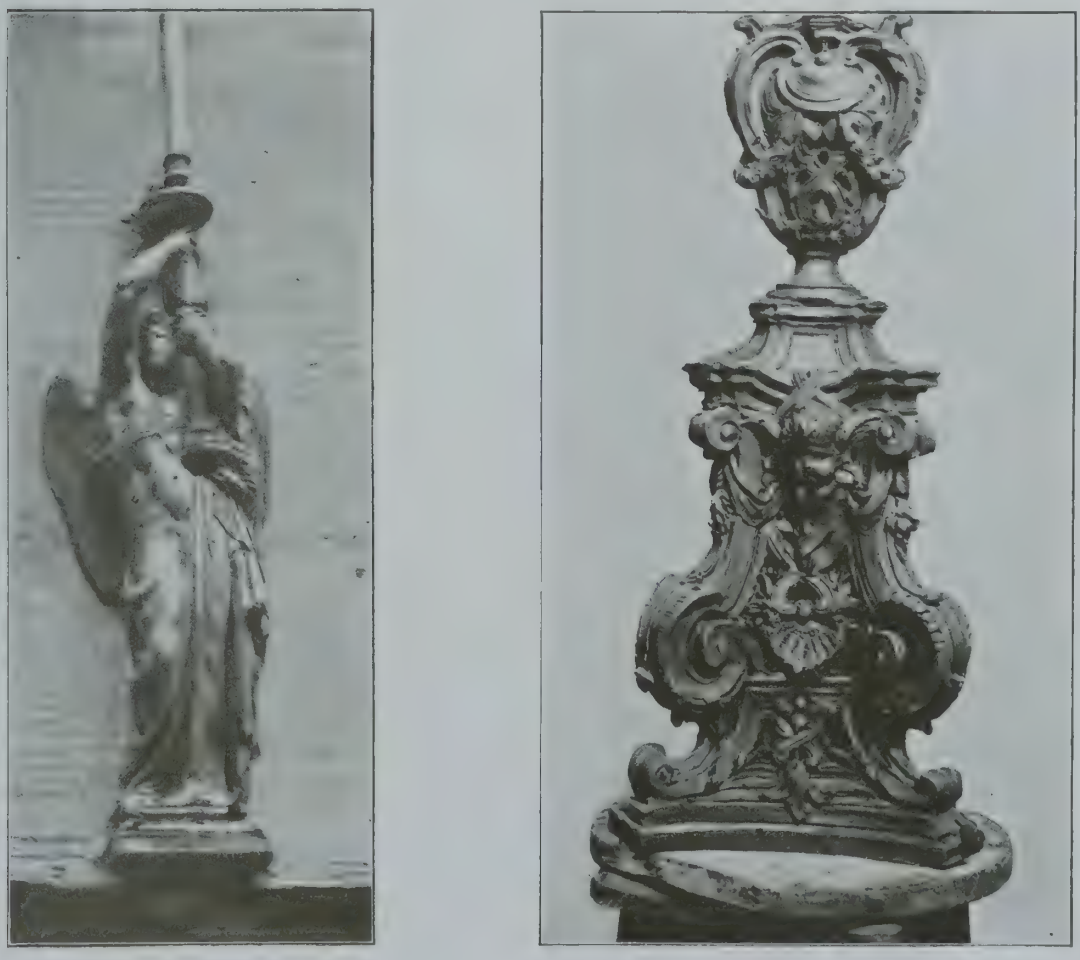


Fig. 375. — Candelabro in bronzo per il Duomo di Milano, di Lodovico Pogliaghi.
(Fot. Lose, Milano; tratte dai modelli).



Figg. 376 e 377. — Candelabri in bronzo per la Cattedrale di Pisa, di Lodovico Pogliaghi.
(Fot. Tarantola, Milano; tratte dai modelli)

Fig. 378. — Piede di candelabro per il Duomo di Pisa.
Dal modello in gesso di Lodovico Pogliaghi.
(Fot. Tarantola, Milano).

Fig. 379. — Lampada per la Tomba Beretta a Costa Masnada.
Disegno, modello e fusione di Giovanni Lomazzi.
(Fot. Camuzzi-Lomazzi, Milano).

Fig. 380. — Leggìo in bronzo per l'altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova. Disegno di Camillo Boito. – Modello e fusione di Giovanni Lomazzi.

(Fot. Ferrario, Milano).

Fig. 381. — Bacile per acqua, in bronzo cesellato.
Disegno e modello di Lodovico Pogliaghi.

Fig. 382. — Elsa della spada d'onore offerta al Comandante Rizzo.
L'artista ha raffigurato i Morti di Lissa che salgono dal mare recando una corona ai Marinai della Flotta vittoriosa. – Scultore Edoardo De Albertis.
(Fot. Manzini, Genova).

Fig. 383. — Elsa della spada d'onore offerta al Comandante Rizzo (v. fig. 382).
(Fot. Manzini, Genova).

Fig. 384. — Tripode collocato innanzi alla Tomba di Antonio Canova a Possagno (1922). Disegno e modello di Lodovico Pogliaghi.

(Fot. Paoletti, Milano).

Fig. 385. — Modello eseguito dal Pogliaghi per la corona in bronzo e argento offerta dall'Esercito Italiano alla Tomba di Dante a Ravenna (1921).

Transenna in bronzo per una Cappella di Lierna (Giovanni Lomazzi).

INDICE GENERALE DELLE FIGURE

Parte I. – BRONZI ETRUSCHI e ROMANI

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
I	1	Sedia in rame sbalzato (tomba arcaica di Preneste). Roma, Collezione Barberini.	69
	2	Situle di Bolsena e di Chiusi. Firenze, R. Museo Archeologico	69
II	3, 4	Lampadario di Cortona (diam. m. 0.58). Cortona, Museo Etrusco Cortonese	70
III	5, 6	Cista Ficoroni (alt. cm. 53). Assieme e particolare di un piede. Roma, Museo Kircheriano	71
IV	7, 8	Cista Ficoroni. Figurazioni (Gli Argonauti nel paese dei Bebrici) incise nella parte cilindrica della cista. Roma, Museo Kircheriano	72
V	9, 10	Armarium per teletta (da Preneste). Fianchi e coperchio. Roma, Collezione Barberini	73
VI	11, 12	Cista Barberini (da Preneste). Assieme e particolare delle figurazioni incise. Roma, Collezione Barberini	74
VII	13	Specchio: Giunone che allatta Ercole. Firenze, R. Museo Archeologico.	75
	14	Specchio (da Preneste): Bacco e Arianna. Roma, Collezione Barberini	75
VIII.....	15	La lupa Capitolina. Roma, Museo Palazzo dei Conservatori	76
	16	La chimera d'Arezzo (m. 0.80). Firenze, R. Museo Archeol.	76
IX.....	17	Manici e piedi di ciste. Roma, Museo Kircheriano . . .	77
	18	Piccoli bronzi etruschi. Firenze, R. Museo Archeologico .	77

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
X	19	Secchio in bronzo con decorazioni d'argento, alt. 0.38, diametro 0.32 (da Ercolano). Napoli, Museo Nazionale . .	78
	20	Vasca, forse usata come fonte lustrale (dal tempio di Iside, Pompei). Napoli, Museo Nazionale	78
XI	21	Vaso a forma di crater (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale	79
	22	Vaso detto dell' Ermafrodito (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale	79
XII	23	Vaso a forma di urna; Lattiera; Rhyton. Napoli, Museo Nazionale	80
	24	Due vasi per riscaldar l'acqua. Napoli, Museo Nazionale .	80
XIII	25	Fornello cilindrico (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale .	81
	25 bis	Vaso per sacrifici (da Stabia). Napoli, Museo Nazionale .	81
XIV	26	Caldario per bagno (da Stabia). Napoli, Museo Nazionale	82
	27	Grande braciere (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale. .	82
XV.....	28	Cassone in ferro con riporti bronzei (da Pompei). Napoli Museo Nazionale.	83
	29	Due lampade pendule (da Pompei e da Ercolano). Napoli, Museo Nazionale.	83
XVI.....	30	Colonna con lampade (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale	84
	31	Colonna con lampade e reggilucerne (da Ercolano e da Pompei). Napoli, Museo Nazionale	84
XVII	32, 33	Lampade con piede (da Ercolano e da Pompei). Napoli, Museo Nazionale.	85
XVIII	34	Reggilampade: Sileno e fanciulli Frigi (da Ercolano e da Pompei). Napoli, Museo Nazionale	86
	35	Reggilampade (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale . .	86
XIX	36	Tripode bruciaprofumi (da Pompei). Napoli, Museo Nazion.	87
	37	Tripode bruciaprofumi: alt. m. 0.925, diam. del bacino metri 0.450 (da Ercolano). Napoli, Museo Nazionale . . .	87
XX	38	Bisellio (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale	88
	39	Bisellio di bronzo con ageminatura in argento. Roma, Museo Palazzo dei Conservatori	88
XXI	40	Bisellio: particolare delle anse. Roma, Museo Palazzo dei Conservatori	89
XXII.....	41	Piede per tavola (monopodium). Napoli, Museo Nazionale .	90
	42	Tavola (mensa): sistema di gambe pieghevoli. Napoli Museo Nazionale	90
XXIII	43, 44	Manici, maniglie e placchette. Napoli, Museo Nazionale .	91
XXIV	45, 46	Maniglie per mobili e vasi. Napoli - Museo Nazionale. .	92
XXV	47	Elmo gladiatorio recante in rilievo una scena di battaglia (Iliupersis?): alt. m. 0.450. Di incerta origine. Napoli, Museo Nazionale.	93
	48	Gambali gladiatorii (Ocree dei Romani). Napoli, Museo Nazionale	93
XXVI	49	Armi gladiatorie (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale .	94
	50	Pettorale da cavallo. Brescia, Museo Civico	94
XXVII.....	51	Varie stadere con gli « æquipondia » raffiguranti teste umane. Napoli, Museo Nazionale	95
	52	Disco bronzeo ad uso campana (da Pompei). Napoli, Museo Nazionale	95
XXVIII	53	Bronzi della nave di Nemi (teste di lupo e Medusa). Roma, Museo dele Terme	96
XXIX	54	Bronzo della nave di Nemi (testa di leone). Roma, Museo delle Terme	97
	55	Bronzo della nave di Nemi (testa di Medusa ingr.). Roma, Museo delle Terme	97

Parte II. – BRONZI PALEOCRISTIANI e MEDIOEVALI

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
XXX	56	Lampada (Navicella coi SS. Pietro e Paolo). Firenze, R. Museo Archeologico	101
	57–59	Lucerne cristiane. Roma, Museo Vaticano.	101
XXXI	60–63	Lucerne cristiane. Roma Museo Vaticano	102
XXXII	63 bis	Aquila e Santo nel pulpito della Basilica di S. Ambrogio a Milano.	103
XXXIII	64	Porta della Basilica di S. Zeno Maggiore, a Verona . .	104
XXXIV	65, 66	Porta della Cattedrale di Pisa: assieme e particolari . .	105
XXXV	67, 68	Porta della Cattedrale di Ravello: assieme e particolari .	106
XXXVI	69, 70	Porta della Cattedrale di Benevento: assieme e particolari.	107
XXXVII ...	71	Porta principale del Duomo di Monreale. (Bonanno da Pisa)	108
	72	Porta laterale del Duomo di Monreale. (Barisano da Trani .	108
XXXVIII...	73	Porta della Cattedrale di Trani. (Barisano da Trani) . .	109
XXXIX.....	74, 75	Porta principale e porta minore destra (particolari) nella Basilica di S. Marco a Venezia	110
XL	76, 76 bis	Acquamanili (arte francese). Collezione Carrand. Firenze, Museo Nazionale.	111
	77	Candeliere (arte tedesca). Collez. Carrand. Firenze, Mus. Naz.	111
XLI	78, 79	Battitoi già alla porta della Cattedrale di Susa, ed ora conservati nella sacrestia	112
XLII	80	Urna (in rame argentato?) nella Cattedrale di Grado . .	113
XLIII	81	Acquamanile (arte fiamminga). Firenze, Museo Nazionale .	114
	82	Acquamanile raffigurante S. Giorgio (arte tedesca). Firenze Museo Nazionale	114
XLIV	83	Candeliere per cero pasquale. Genova, S. Lorenzo . . .	115
	84, 84 bis	Candelabro nel Duomo di Milano (arte francese). Assieme e particolare.	115
XLV	85	Croce in rame dorato. Bologna, Collezione del Duca Bevilacqua	116
	86	Portacero della Metropolitana di Bologna	116
	86 bis	Turibolo in S. Maria di Nosarego presso S. Margherita Ligure	116
XLVI	87, 88	Reliquiari in ottone e rame dorato conservati nella Chiesa metropolitana di Bologna	117
	89, 90	Reliquiari in rame dorato nella Chiesa di S. Paolo a Bologna	117
XLVII	91	Reliquiario in ottone e rame dorato nella Chiesa di S. Giovanni a Bologna	118
	92	Reliquiario in rame dorato nella Chiesa di S. Giovanni a Bologna	118
	93	Urna per reliquie, in rame e bronzo dorato nella Chiesa di S. Domenico a Bologna	118

Parte III. – BRONZI della RINASCENZA e del CINQUECENTO

XLVIII.....	94	Porta a sud del Battistero di Firenze. (Andrea Pisano) .	121
	95	Porta a nord del Battistero di Firenze. (Lorenzo Ghiberti) .	121
XLIX.....	96	Particolare della porta di Andrea Pisano	122
	97	Particolare della porta del Ghiberti	122
L	98	Porta principale del Battistero di Firenze. (Lorenzo Ghiberti)	123
LI	99, 100	Particolari della porta del Ghiberti	124
LII.....	101, 102	Porte della sacrestia vecchia nella Chiesa di S. Lorenzo, Firenze. (Donatello)	125
LIII	103	Sportello in bronzo nella Cattedrale di Napoli. (Capp. Carafa)	126
LIV	104	Porta principale della Basilica di S. Pietro in Vaticano. (Opera di Antonio Filarete)	127

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
LV	105	Particolare della porta principale nella Basilica Vaticana .	128
LVI	106, 107	Porta all'Arco di trionfo del re Alfonso I d'Aragona (uno sportello della porta e un particolare). Castelnuovo di Napoli	129
LVII.....	108, 109	Particolari del cancello nella Cappella del Sacro Cingolo. Cattedrale di Prato	130
LVIII	110, 111	Altare di S. Antonio, coi bronzi di Donatello, nella Basilica del Santo a Padova (parte anteriore e parte posteriore) .	131
LIX	112, 113	Particolari dell'altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova	132
LX	114, 115	Particolari dell'altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova	133
LXI	116	Urna cineraria di Lorenzo Ghiberti. Firenze R. Museo Naz.	134
	117	Capitello bronzeo all'esterno della Cattedrale di Prato. (Donatello o Michelozzo?)	134
LXII	118, 119	Tabernacolo di Lorenzo di Pietro detto « il Vecchietta » cogli angioli aggiunti da Francesco di Giorgio. Duomo di Siena. Assieme e particolare	135
LXIII	120	Monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici, di Andrea Verrocchio. Firenze, Chiesa di S. Lorenzo . . .	136
LXIV	121	Particolare della parte superiore del monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici	137
LXV	122, 123	Particolari del monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici.	138
LXVI	124	Candelabro per torcia. Firenze, R. Museo Nazionale . .	139
	125	Piccolo cofano attribuito al Caradosso. Modena, R. Galleria Estense	139
LXVII	126, 127	Particolari del monumento a Sisto IV, in S. Pietro al Vaticano	140
LXVIII.....	128, 129	Campanule in bronzo nel Palazzo Petrucci a Siena . . .	141
LXIX.....	130, 131	Tigri decorative di sapore volutamente arcaico, nella R. Galleria Estense. (Autore ignoto del Sec. XV)	142
LXX	132, 133	Tigri decorative di sapore volutamente arcaico, nella R. Galleria Estense. (Autore ignoto del Sec. XV).	143
LXXI.....	134	Putto nel cortile di Palazzo Vecchio, Firenze. (A. Verrocchio)	144
	135	Particolare di portafuoco in rame nella Chiesa dei SS. Apostoli a Firenze	144
LXXII	136	Sportello d'armadio di Vincenzo Danti. Firenze, R. Mus. Naz.	145
	137	Porta della sacrestia di S. Marco, Venezia. (Jacopo Sansovino)	145
LXXIII	138	Porta centrale della Cattedrale di Pisa. (Giambologna e discepoli)	146
LXXIV	139	Porta destra della Cattedrale di Pisa. (Giambologna e discep).	147
LXXV.....	140	Porta a sinistra della Cattedrale di Pisa. (Giambologna e discepoli)	148
LXXVI	141, 142	Particolari della porta sinistra della Cattedrale di Pisa . .	149
LXXVII	143	Lampadario nella Basilica della Santa Casa di Loreto, di Aurelio Lombardi (1547-1550)	150
LXXVIII ...	144	Lampadario detto di Galileo, nella Cattedrale di Pisa. (Modello di Domenico Lorenzo, fuso da Vincenzo Possenti) .	151
	145	La statua « il Perseo » di B. Cellini. Firenze, Loggia dei Lanzi	151
LXXIX	146	La fontana di Nettuno a Bologna. (Giambologna) . . .	152
LXXX	147, 148	Particolari della fontana in Piazza della Signoria a Firenze (Le statue bronzee sono del Giambologna)	153
LXXXI	149, 150	Fontana delle tartarughe a Roma (disegnata da Giacomo della Porta ed eseguita da Taddeo Landini)	154
LXXXII....	151	Puteale nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia. (Lavoro di Nicola de' Conti, 1556)	155
	152	Puteale nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia. (Lavoro di Alfonso Alberghetti, 1559)	155

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
LXXXIII ...	153	Fontana in Piazza della SS. Annunziata a Firenze. (Pietro Tacca)	156
LXXXIV ...	154, 155	Portastendardi in Piazza S. Marco a Venezia. (Alessandro Leopardi)	157
LXXXV	156, 157	Portastendardi in Piazza S. Marco a Venezia. (Alessandro Leopardi	158
LXXXVI ...	158, 159	Candelabro di Andrea Briosco detto il Riccio, nella Basilica del Santo a Padova. (Assieme e particolare)	159
LXXXVII...	160, 161	Particolari del candelabro del Riccio	160
LXXXVIII .	162	Base di croce nella Cattedrale di Ravenna	161
	163	Alare nel Museo di Cluny	161
	164	Piccolo candelabro di Andrea Briosco nel Museo di Padova	161
LXXXIX ...	165	Candelabro nella Chiesa di S. Giorgio a Venezia. (N. Roccatagliata, 1596)	162
	166	Candelabro nel R. Museo Nazionale di Firenze. (Valerio Cioli)	162
XC	167, 168	Particolari del torciere di Valerio Cioli	163
XCI	169, 170	Candelabri nella Certosa di Pavia. (Annibale Fontana) . .	164
XCII	171	Due torcieri nel Museo Civico di Bologna. (Attribuiti al Giambologna)	165
	172	Piede di croce per altare – 1581. (Proprietà del Principe Ercolani)	165
XCIII.....	173	*Vaso Gonzaga* con le imprese dei Gonzaga di Borzolo ed il trionfo di Nettuno, nella R. Galleria Estense. (Pier Jacopo Alari-Bonacolsi detto l'Antico, Mantova - 1460-1528)	166
XCIV	174	Oggetti veneziani, in rame sbalzato e cesellato (Sec. XVI). Parigi, Museo delle Arti Decorative	167
	175	Piccola base e battitoio in bronzo (Sec. XVI), nel Museo di Padova	167
XCV	176–178	Battitoi in bronzo di maniera Clementesca, a Reggio Emilia	168
XCVI	179	Picchiotto veneto. Museo Civico di Torino	169
	180	Picchiotto (proveniente da una casa d'Alba). Museo Civico di Torino	169
XCVII.....	181	Picchiotto veneto (alt. cm. 39). Milano, Raccolta Mylius .	170
XCVIII	182	Picchiotto attribuito a Prospero Clementi (alt. cm. 24). Milano, Raccolta Mylius	171
XCIX	183	Picchiotto e maniglie nel R. Museo Naz., Firenze . . .	172
	184	Base di alare nel R. Museo Nazionale, Firenze. Coll. Carrand	172
C	185	« Il Tacchino » attribuito al Giambologna. Firenze R. Museo Nazionale	173
	186	« Il Diavolino » del Giambologna. Firenze R. Museo Nazion.	173
CI.....	187, 188	Due putti del Giambologna, già ornanti la cappella Grimaldi nella distrutta Chiesa di San Francesco. e ora nella R. Università di Genova	174
CII	189, 190	Vaschette, di arte veneta. Firenze, R. Museo Nazionale. Collezione Carrand	175
CIII	191	Vaschetta nel Museo Civico di Milano	176
	192	Campanelli nel Museo Civico di Milano	176
CIV.....	193	Campanelli nel Museo Civico Cristiano di Brescia . . .	177
	194	Campanello e bicchiere, attribuiti al Riccio. Firenze, R. Museo Nazionale. – Collezione Carrand	177
CV	195	Campanello della prima metà del Sec. XVI; Mortaio recante la firma di Alfonso Alberghetti Ferrarese, e l'anno 1562. Roma, R. Museo Artistico Industriale	178
	196	Serratura, in bronzo dorato. Torino, Museo Civico . . .	178
CVI.....	197	Calamai bronzei a base triangolare. Roma, R. Mus. Art. Ind.	179
CVII	198	Mortai nell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena .	180
	199	Candelieri nel R. Museo Nazionale di Firenze. Collez. Carrand	180

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
CVIII	200	Candelieri nel Museo Civico Cristiano di Brescia	181
	201	Finali decorativi. Firenze, R. Museo Naz. - Coll. Carrand.	181
CIX	202, 203	Candeliere, satiretto, calamai. Brescia, Mus. Civ. Cristiano .	182
CX	204	Lucerne, nel R. Museo Nazionale di Firenze	183
	205	Candeliere e lucerna, nel R. Museo Nazionale di Firenze. Collezione Carrand	183
CXI	206, 207	Candelieri e lucerne nel R. Museo Nazionale di Firenze .	184
CXII	208	Vasi di sapore Celliniano. Firenze, Galleria Corsini . . .	185
	209	Bronzetti del Giambologna. Firenze, R. Museo Nazionale .	185
CXIII.....	210, 211	Lucerne o bruciaprofumi in bronzo (arte veneziana del Secolo XVI). Firenze, Museo del Bargello. Coll. Carrand .	186
CXIV	212	Lucerna o bruciaprofumi in bronzo dorato (arte veneziana del Sec. XVI). Venezia, Museo Civico Correr	187
CXV	212 bis	Anelli e borchie ornamentali del Sec. XVI. Firenze, R. Museo Nazionale	188

Parte IV. – BRONZI del SEICENTO e del SETTECENTO

CXVI	213, 214	Baldacchino e Cattedra di S. Pietro, nella Basilica di S. Pietro al Vaticano. Gian Lorenzo Bernini	191
CXVII.....	215, 216	Putti che reggono stemmi nel monum. ad Alessandro Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi)	192
CXVIII	217, 218	Putti alla base del monumento ad Alessandro Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi)	193
CXIX	219, 220	Putti che reggono stemmi nel monum. a Ranunzio Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi).	194
CXX.....	221, 222	Putti alla base del monumento a Ranunzio Farnese in Piacenza. (Francesco Mochi).	195
CXXI	223	Porta maggiore, o centrale, della Basilica della Santa Casa di Loreto. (Antonio di Girolamo Lombardo e figli) . .	196
CXXII	224	Porta destra, o a tramontana, della Basilica della Santa Casa di Loreto. (Triburzio Vergelli)	197
CXXIII	225	Porta sinistra, o a mezzogiorno, della Basilica della Santa Casa di Loreto. (Antonio Calcagni, Sebastiano Sebastiani e Tarquinio Jacometti)	198
CXXIV	226	Cancello nel presbiterio della Basilica di S. Antonio a Padova. (Camillo Mazza, 1661)	199
	227	Cancello nella Basilica di S. Gaudenzio a Novara. (Fine del Sec. XVII)	199
CXXV	228	Cancello della Capp. di S. Gennaro a Napoli. (Cosimo Fonzaga, 1591-1678)	200
CXXVI	229	Uno dei pulpiti in S. Maria Maggiore a Bergamo. – Lavoro di Giov. Barca. Il parapetto fu fuso e cesellato da Camillo Dal Capo nel 1609	201
CXXVII	230	Fontana detta dei Galli a Loreto (bronzi dei F.lli Jacometti)	202
	231	Fontana nella Piazza della Basilica della Santa Casa di Loreto. (G. Fontana e C. Maderno, con bronzi dei F.lli Jacometti)	202
CXXVIII ...	232	Fontana in Piazza Vittorio Emanuele a Faenza (1619-1621). I bronzi sono dei F.lli Jacometti e del Vitale	203
CXXIX.....	233	Fonte battesimale nella Basilica della Santa Casa di Loreto. (Tarquinio Vergelli e Sebastiano Sebastiani)	204
CXXX	234	Campana del Boucheron (a. 1669). Torino Museo Civico .	205
CXXXI.....	235–237	Vasi di Simone Boucheron, già nel giardino del Reale Palazzo di Torino, ed ora nel Museo Civico	206

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
CXXXII	238	Paliotto d'altare nella Santa Casa di Loreto. (A. Calcagni e T. Vergelli)	207
	239	Alare nel R. Museo Nazionale di Firenze attribuito a Tiziano Aspetti	207
CXXXIII ...	240, 241	Alari nel R. Museo Nazionale di Firenze. (Pietro Tacca) .	208
CXXXIV....	242	Candelabro nella Chiesa della Salute a Venezia, di Andrea Baruzzi detto Andrea Bresciano	209
	243	Candelabro in S. Giorgio Maggiore a Venezia, di G. F. Alberghetti (a. 1698)	209
	244	Candelabro nel Museo Correr a Venezia, di Aless. Vittoria.	209
CXXXV	245, 246	Particolari del candelabro del Vittoria	210
CXXXVI....	247	Candelabri italiani, in bronzo, del Sec. XVII e inizio del XVIII. Il primo, nella Chiesa di S. Bartolomeo a Modena; gli altri nel R. Museo delle Arti Industr. di Berlino . .	211
CXXXVII ..	248	Lampada Veneziana (rame sbalzato e vetri) del Secolo XVII. Milano. Museo Artistico Municipale	212
CXXXVIII .	249	Lampade in rame sbalzato della Cappella Franzoni nella Chiesa di S. Carlo a Genova. Opera compiuta dall'Algardi attorno il 1658	213
CXXXIX ...	250	Grande fanale di nave, in rame sbalzato e dorato ora nel Palazzo Donà dalle Rose sul Canal Grande a Venezia. (Fine del Sec. XVI o inizio del XVII)	214
	251	Miciera o portamiccia d'archibugio in rame traforato e lavorato a sbalzo, ora nella Sala Gattamelata al Palazzo Ducale di Venezia	214
CXL	252	Puntali di calcese di comando di galere Morosini, in rame lavorato a sbalzo ora nella Sala del Peloponnesiaco al Museo Correr di Venezia. – Prima metà del Sec. XVII . . .	215
CXLI.....	253	Una delle due piccole porte bronzee nella Cappella di S. Filippo in S. Gerolamo della Carità a Roma. Architettura di Filippo Juvara, sculture e ornamenti di Camillo Rusconi (primo quarto del Sec. XVIII)	216
CXLII	254	Altare di S. Francesco di Paola in S. Andrea delle Fratte a Roma. Lavoro della prima metà del Sec. XVIII (arch. Filippo Barigioni). Colonne con capitelli, scanalature e basi in bronzo: ornamenti bronzei al paliotto dell'altare.	217
CXLIII.....	255	Altare di S. Francesco di Paola in S. Andrea delle Fratte a Roma. Particolari bronzei del paliotto	218
CXLIV.....	256	Cancello della Loggetta del Sansovino a Venezia: opera di Antonio Gaj (a. 1734)	219
	257	Cancello nella Scuola di S. Rocco a Venezia: opera di Giuseppe Filiberti e figlio (a. 1756)	219
CXLV	258, 259	Particolari del cancello nella Scuola di S. Rocco a Venezia.	220
CXLVI.....	260, 261	Candelabri e balaustrata dell'altare di S. Ignazio: Roma, Chiesa del Gesù	221
CXLVII	262	Triplice fanale di comando della galera di Andrea Pisani, ora alla Cà d'Oro di Venezia (inizio del Sec. XVIII). La base, cioè la duplice cornucopia, è in legno intagliato e dorato; i tre fanali sono in rame lavorato a sbalzo e dorato; i leoncini alle basi e le Virtù attorno alle cupole, sono in bronzo. La bella opera (alt. totale m. 4) ricorda l'arte di Antonio Gaj	222
CXLVIII ...	263–265	Grandi fanali di navi veneziane, in rame (il secondo e il terzo dorati e con figure bronzee): il primo nel Palazzo Papadopoli-Aldobrandini, sul Canal Grande a Venezia (metà del sec. XVIII); il terzo, nel Palazzo Gradenigo a S. Simeone Piccolo, Venezia (metà del Sec. XIII)	223

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
CXLIX	266	Pendola a muro, stile Luigi XV (Robert). Torino, Mus. Civico	224
CL.....	267, 268	Pendole e candelabri stile Luigi XV, da bronzi originali. Riproduzioni della Ditta Antonio Pandiani	225
CLI	269–271	Placca per orologio (prima metà del Sec. XVIII) di gusto tedesco; Motivo d'alare (arte veneta); Candelabro a muro (applique) stile Luigi XV. Torino, Museo Civico	226
CLII	272	Candelabro a muro (applique, tipo Meissonnier), nel Reale Palazzo di Genova	227
CLIII	273	Candelabri a muro (appliques) del Sec. XVIII	228
CLIV	274	Serratura di porta in bronzo dorato (stile Luigi XV), nella ex-cappella di Palazzo Bianco a Genova	229
CLV	275	Battente di porta recante inciso: *Opus Joseph Larducci Veronensis – MDCCLVII.* Proviene da Trento; alt. cm. 40 circa. – Collez. Mylius, Milano	230
CLVI	276	Maniglia di porta interna nella Chiesa di S. Maria della Morte a Roma. Architettura di Ferdinando Fuga	231
	277	Maniglia di porta nel monum. a Innocenzo XII (Pignatelli, 1691-1700) in S. Pietro Vaticano. Architettura di Ferdinando Fuga e sculture di Filippo Valle.	231
CLVII	278	Maniglia di porta nel monumento a Benedetto XIV (Lambertini, 1740-1758) in S. Pietro Vaticano. Opera ideata e in parte eseguita da Pietro Bracci fra il 1759 e il 1769	232
CLVIII	279	Cassettone stile Luigi XV, nel Museo Artist. Munic. di Milano	233
CLIX.....	280–283	Motivi bronzei del cassettone a Fig. 279	234
CLX	284	Cassettone all'inizio dello stile Luigi XV, nel Museo Artistico Municipale di Milano	235
CLXI.....	285–287	Varî motivi bronzei del cassettone stile Luigi XV . . .	236
CLXII.....	288	Cassettone stile Luigi XV, nel Museo Artistico Municipale di Milano	237
CLXIII	289–291	Motivi bronzei del cassettone a Fig. 288	238
CLXIV.....	292–294	Cassettone stile Luigi XV e motivi bronzei angolari. Museo Artistico Municipale di Milano	239
CLXV	295, 296	Motivi bronzei del cassettone a Fig. 292	240
CLXVI.....	297	Cassettone stile Luigi XV (di gusto francese), nel Palazzo Reale di Genova	241
CLXVII	298	Cassettone stile Luigi XV (sul finire). Milano, Museo Artistico Municipale	242
CLVIII	299–302	Motivi bronzei del cassettone a Fig. 298	243
CLXIX	303–305	Motivi bronzei del cassettone a Fig. 298	244
CLXX	306	Maniglia e bocchette da chiave, stile Luigi XV. Museo Civico di Torino	245
	307	Maniglia di cassettone (lavoro del valsesiano P. Piffetti). Museo Civico di Torino.	245
CLXXI	308	Stipo in ebano, pietre dure, cristalli di rocca e bronzi dorati. Genova, Museo di Palazzo Bianco	246
	309	Stipo in mogano, smalti e bronzi dorati (stile Luigi XVI). Genova, Museo di Palazzo Bianco	246
CLXXII	310	Tavolino in bronzo (stile Luigi XVI). Genova, Museo di Palazzo Bianco	247
CLXXIII....	311	Pendola a muro (le forme preannunziano lo stile Luigi XVI) Milano, Museo Artistico Municipale	248
CLXXIV ...	312	Bronzi ornanti un cassettone (stile Luigi XVI). Torino, Museo Civico	249
CLXXV	313	Alare stile Luigi XVI. Milano, Museo Artist. Municipale .	250
	314	Alare stile Luigi XVI. Torino, Museo Civico	250
CLXXVI ...	315, 316	Pendola a muro e candelieri (stile Luigi XVI). Milano, Museo Sforzesco	251

Parte V. – BRONZI NEOCLASSICI e MODERNI

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
CLXXVII...	317	Porticina in bronzo, dietro l'Altare del Duomo di Novara (opera del Bellezza)	255
CLXXVIII ..	318, 319	Candelieri e base di croce nel Duomo di Novara . . .	256
CLXXIX ...	320	Candelieri e croce nella Basilica di S. Gaudenzio a Novara .	257
CLXXX.....	321	Tavola-giardiniera nel Reale Palazzo di Napoli	258
CLXXXI ...	322	Tripode nel Palazzo Pitti, Firenze	259
	323	Candelabri nella Villa Reale della Petraia (Firenze) . .	259
CLXXXII ..	324, 325	Candelabri e vaso da profumo nel Palazzo Reale di Milano	260
CLXXXIII .	326–328	Candelabri e soprammobili nel Palazzo Reale di Milano .	261
CLXXXIV ..	329–331	Candelabri e bruciaprofumi nel Reale Palazzo di Milano .	262
CLXXXV ...	332	Candelabri nella Villa Reale di Poggio a Caiano (Firenze) .	263
	333	Candelabri nel Palazzo Pitti, Firenze	263
CLXXXVI ..	334	Candelabri a muro (appliques) in bronzo dorato (stile Primo Impero)	264
CLXXXVII .	335	Stipo in legno e bronzi, nel Palazzo Pitti, Firenze . . .	265
CLXXXVIII	336	Lampada nella Villa Reale della Petraia (Firenze) . . .	266
	337	Pendole e vasi nella Villa Reale di Poggio a Cajano (Firenze)	266
CLXXXIX..	338	Pendola e candelabri nel Palazzo Pitti, Firenze	267
	339	Pendola e vasi nel Palazzo Pitti, Firenze	267
CXC.....	340, 341	Pendole in bronzo dorato nel Reale Palazzo di Milano . .	268
CXCI	342	Porta principale in bronzo nella Basilica del Santo a Padova (1895). Disegno di Camillo Boito, modellazione di Guglielmo Micheli	269
CXCII	343	Porta maggiore del Duomo di Firenze. (Augusto Passaglia)	270
CXCIII	344, 345	Particolari della porta maggiore del Duomo di Firenze .	271
CXCIV	346	Porta minore sinistra del Duomo di Firenze. (A. Passaglia)	272
CXCV.....	347	Porta minore destra del Duomo di Firenze. (G. Cassioli) .	273
CXCVI	348	Porta maggiore del Duomo di Milano. Disegno e modello di Lodovico Pogliaghi; fusione dei F.lli Barigozzi . . .	274
CXCVII	349	Porta maggiore del Duomo di Milano: parte centrale dell'anta destra	275
CXCVIII ...	350	Porta maggiore del Duomo di Milano: parte inferiore dell'anta destra	276
CXCIX	351	Porta maggiore del Duomo di Milano: parte inferiore dell'anta sinistra	277
CC	352, 353	Porticciuole di edicole funerarie. Disegni dell'arch. Gaetano Moretti; modelli e fusione di Giovanni Lomazzi . . .	278
CCI	354	Monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano. Particolare dello stemma bronzeo. (Pier Enrico Astorri).	279
	355	Monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano: assieme della porta bronzea. (Pier Enrico Astorri)	279
CCII	356	Monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano. Particolare dell'anta sinistra della porta bronzea	280
CCIII.....	357	Monumento a Pio X in S. Pietro al Vaticano. Particolare dell'anta destra della porta bronzea	281
CCIV	358, 359	Porta bronzea della Cappella Espiatoria di Monza e colonna portalampada attorno alla Cappella stessa. Disegni dell'architetto Cirilli; modelli e fusioni di Giovanni Lomazzi	282
CCV	360	Cancellata bronzea innanzi alla Cappella Colleoni a Bergamo Disegni degli architetti Muzio e Moretti. Modelli e fusione di Giovanni Lomazzi (1912-13)	283
CCVI	361	Particolare della cancellata innanzi alla Cappella Colleoni a Bergamo	284
CCVII	362	Particolare della cancellata innanzi alla Cappella Colleoni a Bergamo	285

Tavola	Figura	Opere e luoghi dove si conservano	Pagina
CCVIII.....	363, 364	Monumento a Vittorio Emanuele II in Torino: aquile decoranti gli angoli della base. (Pietro Costa)	286
CCIX	365, 366	Monumento a Vittorio Emanuele II in Torino: aquile decoranti gli angoli della base. (Pietro Costa)	287
CCX.....	367, 368	Campana di bronzo, omaggio dei Comuni d'Italia alla Tomba di Dante in Ravenna (1921). Modello di Duilio Cambellotti; fusione di Eugenio Lucenti	288
CCXI	369	La grande Campana (oltre 108 quintali di peso), fusa col bronzo di varie Nazioni, posta sul torrione Malipiero del Castello di Rovereto, perchè ogni sera, dopo le avemmarie delle valli, rechi il saluto di pace a tutti i Morti della guerra mondiale. Disegni e modelli di Stefano Zuech; fusione della Ditta Colbacchini di Trento (1924). . . .	289
CCXII	370	Targa apposta al monumento di Alessandro Volta in Como (1899). Disegno dell'arch. Luca Beltrami; Modello e fusione di Giovanni Lomazzi	290
CCXIII	371	Targa della fratellanza franco-italiana, omaggio dell'Italia alla città di Parigi. Disegno dell'arch. Cesare Nava; modello e fusione di Giovanni Lomazzi	291
CCXIV	372	Lampada votiva dalla Associazione Madri e Vedove dei Caduti (Sez. Torinese) posta, nel Camposanto di Torino, innanzi alla Croce che ricorda i Morti per la Patria. Disegno e modello dello scultore Giorgio Ceragioli (1924) . . .	292
CCXV.....	373	Particolare della lampada votiva posta, nel Camposanto di Torino, innanzi alla Croce che ricorda i Morti per la Patria	293
CCXVI	374	Tabernacolo in bronzo, oro e pietre dure, nella Basilica di S. Vittore in Varese. Opera di Lodovico Pogliaghi . .	294
CCXVII	375	Candelabro in bronzo per il Duomo di Milano, di L. Pogliaghi	295
	376, 377	Candelabri in bronzo per la Cattedrale di Pisa, di L. Pogliaghi	295
CCXVIII ...	378	Piede di candelabro per il Duomo di Pisa. Dal modello in gesso di Lodovico Pogliaghi	296
CCXIX	379	Lampada per la Tomba Beretta a Costa Masnada. Disegno, modello e fusione di Giovanni Lomazzi	297
CCXX	380	Leggìo in bronzo per l'altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova. Disegno di Camillo Boito. Modello e fusione di Giovanni Lomazzi	298
CCXXI	381	Bacile per acqua, in bronzo cesellato. Disegno e modello di Lodovico Pogliaghi	299
CCXXII.....	382	Elsa della spada d'onore offerta al Comandante Rizzo. L'artista ha raffigurato i Morti di Lissa che salgono dal mare recando una corona ai Marinai della Flotta vittoriosa. Scultore Edoardo De Albertis.	300
CCXXIII ...	383	Elsa della spada d'onore offerta al Comandante Rizzo .	301
CCXXIV....	384	Tripode collocato innanzi alla Tomba di Antonio Canova a Possagno (1922). Disegno e modello di Lodovico Pogliaghi	302
CCXXV	385	Modello eseguito dal Pogliaghi per la corona in bronzo e argento offerta dall'Esercito Italiano alla Tomba di Dante a Ravenna (1921)	303

U H

U H

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 076147203